CAHIERS ARCHÉOLOGIQUES

FIN DE L'ANTIQUITÉ ET MOYEN ÂGE

PUBLIÉS PAR

ANDRÉ GRABAR & JEAN HUBERT

VI

Contributions de :

J. Auboyer — J. Dauvillier — A. Grabar — A. Alföldi
J. Croquison — G. Matthiae — H. Eichler — A. Khatchatrian
J. Leroy — E. Dyggve — J. Hubert. — P. L. Zavatto
A. Frolow — M. Durand-Lefebvre — M. Chatzidakis

PARIS
IMPRIMERIE NATIONALE
—
LIBRAIRIE C. KLINCKSIECK.
MCMLII

L'AMBON OU *BÊMÂ*

DANS LES TEXTES DE L'ÉGLISE CHALDÉENNE ET DE L'ÉGLISE SYRIENNE AU MOYEN ÂGE

PAR

J. DAUVILLIER

L'ambon est ordinairement désigné par le terme syriaque ܒܝܡ ou ܒܝܡܐ , *bêm, bêmâ,* au pluriel ܒܝ̈ܡܛܐ ou ܒܝ̈ܡܣ *bêmata* ou *bêmâs,* que les Syriens occidentaux prononcent *bîm, bîma, bîmatâ, bîmâs,* et qui est emprunté au grec *βῆμα*. Ce mot a le sens de tribunal et aussi d'estrade ou de tribune. Il désigne une sorte de plate-forme, élevée au milieu de la nef et du haut de laquelle sont faites les lectures et les proclamations liturgiques. Dans les églises chaldéennes et aussi dans les églises syriennes — bien que pour ces dernières nous ne soyons pas en présence d'une règle constante — c'est là qu'est placé le trône de l'évêque; c'est là que siège ce prélat, entouré des prêtres, pendant toute la durée de la liturgie des catéchumènes; puis il gagne le sanctuaire, où se déroule la liturgie des fidèles. A cause de cela, le terme *bêmâ* désigne encore le trône de l'évêque et parfois est pris symboliquement dans le sens abstrait du siège épiscopal, ou patriarcal : ainsi parle-t-on du «glorieux siège (*bêmâ*) d'Antioche» (*bêm šebhîḥâ dhAnṭiyôkhiyâ*), pour signifier la juridiction du patriarche d'Antioche.

On trouve parfois aussi le terme *'ambônâ* (*ἄμβων*), prononcé *'ambônô* en syriaque occidental [1].

Le *bêmâ* semble un emprunt à l'usage des synagogues : c'est l'estrade sur laquelle se tenait le président, et du haut de laquelle on faisait la lecture et le commentaire des Écritures.

L'usage du *bêmâ* remonte à une époque antérieure à la séparation de l'Église syrienne, qu'on appellera jacobite, et de l'Église chaldéenne, qui sera qualifiée de nestorienne

(1) Le savant patriarche chaldéen de Babylone, Sa Béatitude Mgr Joseph VII Ghanima, qui a renoué la tradition des grands lettrés chaldéens du moyen âge, a bien voulu revoir ce travail et nous a communiqué les clichés du *bêmâ* de l'église aṭ-Ṭâhira, des anciennes croix chaldéennes et des diverses vues intérieures des églises que nous reproduisons ici. Nous lui exprimons notre vive et respectueuse gratitude. Nous remercions aussi S. E. Mgr Katcho, l'érudit évêque auxiliaire de Mossoul de la description détaillée qu'il nous a donnée de ce *bêmâ*.

Pour l'étude des découvertes archéologiques récentes concernant les ambons des églises anciennes de la Syrie, nous renvoyons à l'article de notre collègue M. Jean Lassus, dans le précédent Cahier. On y trouvera, en outre, la bibliographie complète de ces découvertes.

par ses adversaires. La mention la plus ancienne se rencontre dans les écrits pseudo-apostoliques; aussi ne devons-nous pas être surpris si les Syriens ont cru que cette prescription émanait des Apôtres.

D'après le VIII[e] livre des *Constitutions apostoliques*, qui semble avoir été composé en Syrie ou à Constantinople vers la fin du IV[e] siècle et qui a circulé dans les Églises de langue syriaque, le diacre, au cours de la liturgie eucharistique, monte sur un emplacement surélevé pour faire les proclamations [1]. C'est évidemment du *bêmâ* qu'il s'agit, car plus loin on note que le diacre surveille les enfants, qui sont groupés près de l'ambon, πρὸς τῷ βήματι [2], mais c'est ailleurs que se trouve le trône de l'évêque : on prévoit qu'il est placé vers l'Orient, ce qui laisse entendre qu'il est situé dans l'abside [3].

La *Didascalie d'Addai*, qui a été écrite au IV[e] ou dans les premières années du V[e] siècle, attribue aux Apôtres la prescription de ne rien lire sur le *bêmâ* de l'église, sinon l'Ancien Testament, les Prophètes, l'Évangile et les Actes [4].

Dans l'Église chaldéenne, qui était alors encore unie à l'Église universelle, le témoignage le plus ancien est donné par le premier synode qui ait été réuni en Mésopotamie; c'est celui que tint en 410, à Séleucie-Ctésiphon, le catholicos Isaac. «Le dimanche, en présence de l'évêque, l'archidiacre fera la proclamation (*kârôzûthâ*) [5] dans le *bêmâ* de proclamation des diacres et il lira l'Évangile» [6]. Nous apprenons que l'évêque siège sur son trône (*kûrsîyâ*) [7]; mais la suite du texte ne spécifie pas si, à cette époque, le trône épiscopal était placé ou non sur le *bêmâ*.

C'est normalement le diacre qui fait la lecture — sans doute au moins la lecture de l'épître, sinon celle des deux leçons de l'Ancien Testament qui la précèdent — du haut de l'ambon. «Il reçoit de l'archidiacre l'ordre de prendre le livre (une variante porte : de prendre l'étole, *'ôrârâ*, ὡράριον), de monter au bêmâ et de lire» [8].

[1] *Didascalia et Constitutiones apostolorum*, VIII, 6, éd. F. X. Funk, Paderborn, 1905, p. 479; cf. B. Altaner, *Patrologie*, Fribourg en Br., 1938, p. 27-28.

[2] *Ibid.*, VIII, 10; éd. Funk, p. 495.

[3] *Ibid.*, II, 57; éd. Funk, p. 161.

[4] F. Nau, *Ancienne littérature canonique syriaque*, fasc. 1, 2[e] éd., Paris, 1912, p. 226; P. Hindo, *Disciplina Antiochena antica, Siri*, t. IV; *Lieux et temps sacrés, culte divin, magistère ecclésiastique, bénéfices et biens temporels ecclésiastiques* (*Codificazione canonica orientale*, ser. II, fasc. XXVIII), Cité du Vatican, 1943, p. 133; cf. A. Baumstark, *Geschichte der syrischen Literatur*, Bonn, 1922, p. 28.

[5] Le terme de *kârôzûthâ* s'applique à toute proclamation faite par le diacre et spécialement à celle qui se fait après la lecture de l'Évangile et qu'on peut comparer à l'ecténie de la liturgie byzantine. C'est une série de supplications en faveurs de l'Église, des évêques, des prêtres, des diacres, du peuple, des défunts, pour la sauvegarde des divers biens, pour la conversion des égarés, pour la guérison des malades et le soulagement des pauvres. En dehors de la liturgie eucharistique, on la retrouve dans les offices des vêpres, de la nuit, du matin, dans le baptême et dans l'office des morts; cf. F. E. Brightman, *Liturgies eastern and western*, Oxford, 1896, p. 262 et 271.

[6] Canon 15, J.-B. Chabot, *Synodicon orientale ou recueil de synodes nestoriens*, Paris, 1902, texte p. 27, trad. p. 267.

[7] *Ibid.*, texte p. 28, trad. p. 268.

[8] *Ibid.*, texte p. 28, trad. p. 268. Le diacre chaldéen portait l'étole pendante sur l'épaule gauche; quand il faisait les proclamations, il l'enroulait autour du cou; *Liber Patrum*, éd. I. M. Vosté (*Codificazione canonica orientale, Fonti*, ser. II, fasc. XVI). Cité du Vatican, 1940, p. 33.

Le synode mentionne cette pratique comme s'il s'agit d'un usage déjà établi. Nous ne sommes pas en présence d'une innovation. Sans doute, on ne trouve pas mention du *bêmâ* dans les textes antérieurs spécifiquement chaldéens, notamment dans les *Démonstrations* d'Aphrahaṭ; mais rien n'obligeait le «Sage perse» à en parler. On ne saurait rien conclure de ce silence. Tout au plus pourrait-on dire que le premier synode de Séleucie a peut-être régularisé cet usage, qui n'apparaît pas contesté.

L'*Interprétation des offices*, composée par Abraham bar Lipeh [1], sans doute au VII[e] ou au VIII[e] siècle, d'après Baumstark [2], apporte quelques informations sur le rôle liturgique du *bêmâ*. Au cours de la liturgie eucharistique, on y place la croix et l'Évangile. Les prêtres y siègent — ce qui laisse supposer que déjà à cette époque le trône de l'évêque y était placé. Le symbolisme liturgique est déjà assez développé : lorsqu'on apporte la croix sur le *bêmâ*, cela signifie la montée du Christ à Jérusalem [3]. La croix et l'Évangile posés sur le *bêmâ* symbolisent ce mystère que le Seigneur a siégé au milieu de ses disciples. Lorsqu'on les enlève du trône du *bêmâ*, cela représente l'arrestation du Christ par les Juifs qui cherchaient à le crucifier et sa sortie de Jérusalem jusqu'au Calvaire [4] (Pl. IV).

Pendant qu'on chante la *'ônîthâ* (répons qu'on récite à tous les offices), les prêtres sont assis sur le *bêmâ* : ce geste symbolise qu'après la mort du Seigneur, tous les Apôtres se tenaient cachés à Jérusalem par crainte des Juifs [5]. Ils se lavent alors les mains, ce qui signifie la pureté de leur cœur, puis descendent du *bêmâ* pour gagner le sanctuaire.

Nous trouvons des informations beaucoup plus étendues dans un ouvrage anonyme, qu'on a voulu attribuer à Georges d'Arbèles ou à 'Abhdîšô' bar Bahrîz; il s'intitule

[1] R. H. Connolly, *Anonymi auctoris Expositio officiorum Ecclesiae Georgio Arbelensi vulgo adscripta, accedit Abrahae bar Lipeh Interpretatio officiorum* (*Corpus scriptorum christianorum orientalium, Syri*, ser. II, t. XCII (t. II), Rome-Paris, 1915, p. 147-150.

[2] *Op. cit.*, p. 201 et 358.

[3] Éd. Connolly, texte, Paris-Leipzig, 1913, p. 172; trad. *op. cit.*, p. 158. Cette croix, dont on fait un fréquent usage dans la liturgie chaldéenne (on la retrouve souvent sculptée sur les murailles des églises), n'est jamais un crucifix. C'est la croix triomphante, celle de la Parousie, et non pas celle de la Passion. C'est pour cette raison qu'elle est souvent ornée de perles et de pierres précieuses. Les Chaldéens du moyen âge avaient le sentiment que le Christ souffrant représentait un moment historique dépassé et que désormais nous n'avons plus affaire qu'au Christ glorieux, au Christ ressuscité. Aussi n'ont-ils jamais songé à le représenter cloué sur la croix. Les missionnaires latins s'y sont trompés, en croyant que les Nestoriens semblaient avoir honte de Jésus crucifié — ainsi Guillaume de Rubrouck, *Itinerarium*, éd. A. van den Wyngaert, Quaracchi, 1929, p. 203 et 264. Plus tard, les missionnaires anglicans et protestants n'ont pas commis une moindre erreur, en s'imaginant que l'Église chaldéenne prohibait le culte des images, alors qu'au témoignage de Rubrouck, les anciennes églises renfermaient des icones que les fidèles vénéraient, *ibid.*, p. 258. D'après *Abraham bar Lipeh*, l'icone du Christ doit même être placée dans le sanctuaire; éd. Connolly, t. II, p. 161. C'est ce que confirment la découverte d'une statue en stuc dans les ruines de la plus ancienne église que nous connaissions, et qui remonte à l'époque sassanide, à Ctésiphon (U. Monneret de Villard, *Le chiese della Mesopotamia*, Rome, 1940, p. 12) et les peintures ou les fresques trouvées en Asie centrale par Aurel Stein, Grünwedel et von Le Coq.

[4] *Ibid.*, texte p. 173, trad. p. 160.

[5] *Ibid.*, texte p. 175, trad. p. 161.

Exposition des offices de l'Église, n'est pas plus récent que le IXe siècle [1] et fait siennes les prescriptions liturgiques des catholicos Išô'yahbh III (647/8 ou 650/1 à 657/8) et Timothée Ier (780-823) [2].

Notons d'abord de précieuses indications sur la disposition des églises [3] : elles comprennent l'abside (qui est le sanctuaire, appelé *qankê*, *κόγχη* ou encore saint des saints, *qĕdhûš qûdhšê*), la nef (*haiklâ*), destinée aux laïcs, et le gynécée (*bêth nĕšê*, emplacement des femmes). Le baptistère est construit au Sud. L'auteur remarque d'ailleurs que certaines églises sont disposées autrement.

Le saint des saints, qui se trouve à l'Est (toutes les églises sont orientées), symbolise le Ciel. C'est, en effet, une règle, déjà exprimée dans les coutumiers pseudo-apostoliques, que lorsqu'on prie, on doit toujours être tourné vers l'Orient. Elle est encore suivie par les Assyriens d'aujourd'hui. Le *bêth dîyaqôn* est attenant au sanctuaire et communique avec la nef par une porte différente [4]. Cette pièce sert de sacristie ; on y remarque le four où, chaque fois qu'on célèbre la liturgie eucharistique, on fait précédemment cuire le pain destiné à servir de matière au sacrifice. Ensuite, devant le sanctuaire, se trouve une sorte de plate-forme élevée au-dessus du niveau de la nef. C'est le *qestrômâ* (*κατάστρωμα*) ; il représente le Paradis, qui est élevé jusqu'au Ciel, mais qui appartient à la terre. Il atteint en effet le niveau de l'abside, mais fait partie de la nef. Il est séparé du sanctuaire par une porte fermée. Les lecteurs se tiennent sur le *qestrômâ*, sauf pendant les lectures, qu'ils font du haut de l'ambon ; il leur est interdit de pénétrer plus avant. Ils symbolisent le dernier degré des anges, qui sont envoyés vers les hommes (Fig. 1).

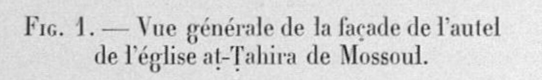


Fig. 1. — Vue générale de la façade de l'autel de l'église aṭ-Ṭahira de Mossoul.

La nef représente la terre tout entière. L'emplacement des hommes est comparé à

(1) A. Baumstark, *op. cit.*, p. 287.

(2) Éd. R. H. Connolly, *Anonymi auctoris Expositio officiorum Ecclesiae Georgio Arbelensi vulgo adscripta* (*Corpus scriptorum christianorum orientalium, Syri*, ser. II, t. XCI [t. I], Textus, Paris-Leipzig, 1911, Versio, Rome-Paris-Leipzig, 1913 ; t. XCII [t. II], Textus, Paris-Leipzig, 1913, Versio, Rome-Paris, 1915).

(3) *Ibid.*, t. I, texte p. 112-117, trad. p. 90-93 ; d'après les indications données par cet auteur, Connolly a reconstitué le plan d'une église chaldéenne du moyen âge, t. I, Versio, p. 196-197.

(4) *Ibid.*, t. II, texte p. 9, trad. p. 12.

l'Orient, qui est le lieu le plus honorable, celui des femmes à l'Occident (le gynécée est donc normalement placé au fond de l'église). Les portes par lesquelles on pénètre dans la nef et dans le gynécée sont situées vers le Sud, donc sur le côté. Ajoutons qu'elles donnent généralement sur une cour, entourée d'un portique. La découverte à Ctésiphon de deux églises, construites l'une au-dessus de l'autre et qui remontent à l'époque sassanide, confirme cette description [1].

Le *bêmâ* s'élève au milieu de la nef et symbolise Jérusalem, qui est située au milieu de la terre. C'est une sorte d'estrade, d'où l'évêque et les prêtres célèbrent la première partie de la liturgie, qui correspond à la *λειτουργία τῶν κατηχουμένων* des Byzantins. Cette plate-forme est spacieuse, car on y trouve le trône épiscopal, les sièges des prêtres, un autel, de chaque côté un emplacement où se font les lectures et il faut qu'il y ait assez de place pour que les officiants évoluent aisément. On comprend que le *bêmâ* puisse occuper toute la largeur de la nef centrale, comme il apparaît dans l'église de Ḥîrâ [2].

Le trône épiscopal symbolise le lieu où siégeait le Grand Prêtre, fils d'Aaron, en face du sanctuaire, vers l'Orient. Il est donc tourné vers l'abside. L'évêque est entouré de ses prêtres, qui sont également assis, sans doute de part et d'autre de son trône.

Au milieu du *bêmâ* est un autel, qui symbolise le Golgotha [3]. Dans les églises chaldéennes, il n'a jamais servi à célébrer le sacrifice eucharistique (non plus que le petit autel situé dans le baptistère, qui représente à la fois le sépulcre et le trône du Christ) [4]. Il tient lieu de reposoir : c'est là qu'après la lecture, on dépose le livre des Évangiles. C'est là aussi qu'on place la croix, qui l'accompagne toujours. Et lorsque ensuite se déroulera la liturgie des fidèles, on prescrira de transporter sur l'autel du sanctuaire la croix et l'Évangile et il est interdit de consacrer en leur absence.

Les lectures ont lieu du haut du *bêmâ*, sur la droite et sur la gauche. Ces emplacements sont désignés du nom de *bêth qârôyê*, place des lecteurs. Ils semblent être surélevés, car après la lecture de l'Évangile, on dit qu'on le descend, pour le placer sur l'autel du *bêmâ* [5], et ils sont de même hauteur de chaque côté. Sans doute y avait-il des tables de pierre ou des lutrins, d'égale hauteur, peut-être même des gradins.

On accède au *bêmâ* par des marches. On note un premier escalier du côté de l'Orient, dans la direction du sanctuaire. Mais on en trouve deux autres de chaque côté, car le chantre (*'amôrâ* ou *mĕzammĕrânâ*), qui dit après la lecture de l'Apôtre le *zûmmârâ* (versets

(1) O. Reuther, *Die Ausgrabungen der deutchen Ktesiphon-Expedition im Winter 1928-1929*, Berlin, s. d. ; *Sasanidan Architecture*, dans A. U. Pope, *A survey of Persian art*, t. I, Oxford, 1938, p. 560-566 ; U. Monneret de Villard, *Le chiese della Mesopotamia* (*Orientalia christiana analecta*, n. 128), Rome, 1940, p. 9-12. Sur le sol de la salle centrale de l'église supérieure, on remarque la trace de quatre appuis qui devaient soutenir, a-t-on pensé, un baldaquin ou une table. Il est probable qu'ils étaient plutôt destinés à supporter le *bêmâ* qui devait se trouver dans la nef.

(2) D. Talbot Rice, *The Oxford Excavations at Ḥîrâ*, 1931, dans *Antiquity*, 1932, p. 276-291 ; *Journal of the Royal Central Asian Society*, t. XIX, 1931, p. 254 et suiv. ; *Ars Islamica*, t. I, part. I, 1934, p. 51-73 ; U. Monneret de Villard, *op. cit.*, p. 32-44.

(3) Éd. Connolly, *op. cit.*, t. I, texte p. 114, trad. p. 91 ; t. II, texte p. 8, trad. p. 11.

(4) *Ibid.*, t. II, texte p. 113, trad. p. 102.

(5) *Ibid.*, t. II, texte p. 27, trad. p. 27-28.

de psaume chantés), monte par le côté autre que celui qu'avait emprunté le diacre chargé de lire l'épître [1].

Le *bêmâ* est fermé par une porte. On nous apprend, en effet, que trois portes le séparaient du sanctuaire. La première donnait accès à l'abside, la seconde se trouvait au milieu du passage qui y menait et la troisième était placée à l'entrée du *bêmâ*.

On prévoit, entre le *bêmâ* et le sanctuaire, un passage (*bêth səqâqônê*), qui devait être suffisamment dégagé. Il symbolise la voie de la vérité, par laquelle on entre au Ciel. C'est là que se faisaient les processions prévues dans la liturgie, où le clergé allait deux par deux : la première de l'abside au *bêmâ*, au début de la liturgie eucharistique, puis celles qui accompagnent l'Évangile, pour l'apporter de l'abside au *bêmâ*, puis pour le rapporter, enfin celle qui marque l'entrée de l'évêque dans le sanctuaire. En outre, les diacres se tenaient de chaque côté du passage : quatre personnes devaient donc pouvoir s'y mouvoir, sans se gêner mutuellement.

Connolly suppose qu'un mur bas entourait sans doute le *bêmâ*. Cela n'apparaît pas dans les textes.

Cette description est conforme aux découvertes archéologiques, notamment au *bêmâ* qui a été retrouvé dans l'une des églises de Ḥîrâ fouillées par Talbot Rice. Sans doute on n'y voit pas d'autel, mais cela ne prouve pas qu'il n'ait pas existé autrefois. Or, il s'agit ici à coup sûr d'une église chaldéenne, alors que les autres *bêmata* qui ont été étudiés concernent des églises syriennes. Ḥîrâ, en syriaque Ḥîrtâ dhe Ṭayyâyê — Ḥîrtâ des Arabes — dans la Babylonie occidentale, avait déjà, en 410, un évêque chaldéen, suffragant du siège patriarcal [2]. Nous savons qu'il y avait dans cette ville bon nombre d'églises et de monastères, et plusieurs patriarches, dont le célèbre Màr 'Abhâ († 552), y ont été inhumés [3].

L'*Exposition des offices de l'Église* fait connaître avec une grande précision quel était le rôle liturgique du *bêmâ*, lorsque l'évêque assiste à l'office, lorsqu'il célèbre l'office des mystères (c'est-à-dire la liturgie eucharistique) et enfin lorsque ont lieu des funérailles.

Dans l'Église chaldéenne, les fidèles sont tenus d'assister aux vêpres (*ramšâ*) et à l'office du matin (*ṣaprâ*) [4] ; le synode de Timothée II en 1318 rappellera encore cette obligation [5]. L'office de nuit (*lelyâ*) est imposé seulement au clergé et aux moines. Les offices se déroulent donc devant une assistance nombreuse — ce qui explique qu'on use du *bêmâ*.

Aux jours ordinaires, l'évêque n'assiste pas à l'office. L'auteur de l'*Exposition des offices* indique qu'Isô'yahbh III n'a pas voulu par là lui épargner une obligation fastidieuse ; l'absence du prélat a une signification hautement symbolique : comme il représente le Christ, cela veut dire que le monde attend encore la venue du Messie. Par contre, son apparition, les dimanches et jours de fête, symbolise la venue du Seigneur [6].

(1) Éd. Connolly, *op. cit.*, t. II, texte p. 85, trad. p. 77.
(2) E. Sachau, *Zur Ausbreitung des Christentums in Asien*, dans *Abhandlungen der preussischen Akademie der Wissenschaften*, Phil. hist. Kl., 1919, p. 33.
(3) U. Monneret de Villard, *op. cit.*, p. 35-36.
(4) Éd. Connolly, *op. cit.*, texte p. 133, trad. p. 107.
(5) A. Mai, *Scriptorum veterum nova collectio*, t. X, Rome, 1838, texte p. 267, trad. p. 103.
(6) Éd. Connolly, *op. cit.*, t. I, texte p. 224, trad. p. 180-181.

L'évêque, ces jours-là, se montrera donc à l'office du soir (*šahrâ*) [1] (les Chaldéens font commencer la journée à la tombée de la nuit) et siégera sur le *bêmâ*. Les chants (*qâlê*) de cet office se disent sur le *bêmâ*, pour signifier que la vie terrestre du Seigneur s'est accomplie à Jérusalem. Puis on récite l'office de nuit (*lelyâ*); le canon (qui consiste en des oraisons ou des chants) se dit dans l'abside, pour marquer que l'Ascension a eu lieu [2].

A l'office du matin (*ṣaprâ*), l'évêque et les prêtres sont assis dans le sanctuaire, quand on dit le *mêmrâ* (hymne) : cela symbolise que le Seigneur, entouré des saints, siège au séjour de la béatitude. A la fin de la première série des psaumes, on allume toutes les lumières, l'évêque sort de l'abside et monte sur le *bêmâ* — tandis qu'on dit le psaume XCIII (XCII de la Vulgate), qui signifie l'arrivée du Seigneur en ce monde [3] (fig. 2).

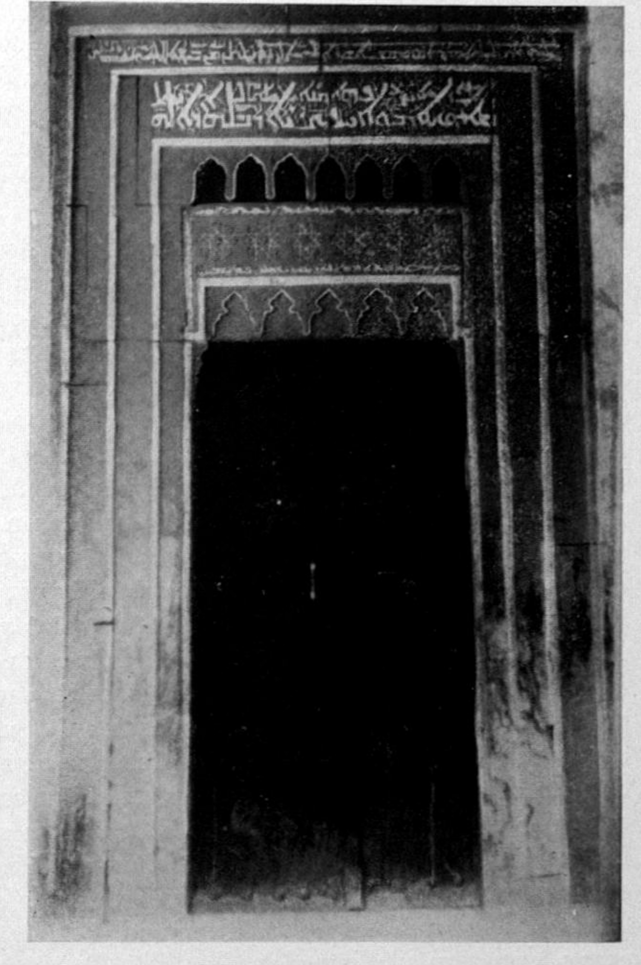


Fig. 2. — Porte d'entrée de l'église aṭ-Ṭahira de Mossoul.

Aux vêpres ordinaires, tandis qu'on chante la *'ônîthâ* (répons) *Lâkhû Mârâ*, « A Toi, Seigneur », les portes de l'abside s'ouvrent : les sous-diacres s'avancent d'abord, qui ont en mains des lumières, puis les diacres, qui tiennent des encensoirs, enfin le prêtre porte la croix et l'Évangile qu'il place ensuite sur le trône au milieu du *bêmâ*, qui symbolise Jérusalem et le Golgotha [4].

Aux vêpres du dimanche, Isô'yahbh III et Abraham bar Lipeh prescrivent que l'évêque sorte de l'abside après le chant de la *'ônîthâ* « Comme l'encens », qui se dit seulement ce jour-là. Le sens de ce répons est, en effet, que l'Ancien Testament est accompli et que l'Économie du salut va commencer. L'évêque,

(1) Éd. Connolly, *op. cit.*, t. I, texte p. 224, trad. p. 180.
(2) *Ibid.*, t. I, texte p. 231, trad. p. 186.
(3) *Ibid.*, t. I, texte p. 214, trad. p. 172-173.
(4) *Ibid.*, t. I, texte p. 169, trad. p. 135.

précédé par les deux diacres officiants, qui sont désignés par les noms symboliques de Michel et de Gabriel, monte alors au *bêmâ* et on dit le *Gloria* (1).

Après le *sûrrâyâ* (ce terme, qui signifie commencement, s'applique à un chant tiré de quelques versets des psaumes), le premier diacre officiant (Michel), monte au *bêmâ* et commence la proclamation (*kârôzûthâ*), qui correspond à l'ecténie de la liturgie byzantine. Puis le second diacre officiant (Gabriel), accède au *bêmâ* et lui succède (2).

Le diacre demeure sur l'ambon jusqu'à la fin du Trisagion (*Qaddîšâ 'Allâhâ*), pour montrer que le Seigneur est demeuré à Jérusalem jusqu'à l'Ascension (3). On tire alors les voiles du sanctuaire, pour indiquer que le Ciel est désormais fermé. L'office se termine. On chante le répons des Rois (*'ônîthâ dbhasîlîqê*) et la croix est rapportée du *bêmâ* à l'abside.

Les jours qui s'écoulent entre la Passion et l'Ascension, on porte la croix au dehors, pour signifier que les Apôtres prêchaient aux nations le nom du Christ, alors que Lui-même, selon sa promesse, demeurait au milieu d'eux (4).

L'office des mystères (*tešmeštâ dhârâzê*), c'est-à-dire la liturgie eucharistique, n'est célébré que les dimanches et jours de fête (5). (Mais diverses prières et divers textes témoignent que la pratique de la messe quotidienne s'était instaurée aussi en certains lieux à une époque ancienne. On suivait à cet égard une discipline différente dans les diverses Églises locales.) Après le *marmîthâ*, qui consiste en trois, plus rarement quatre psaumes, lorsqu'on dit la *'ônîthâ* du trône ou de l'abside, l'évêque et son clergé sortent du sanctuaire : d'abord marchent les deux diacres officiants, puis les sous-diacres qui portent des lampes et des cierges, ensuite les diacres, celui qui porte la croix et l'Évangile, enfin l'évêque, qui a, à sa gauche, l'archidiacre et ils se dirigent vers le *bêmâ*. Cette procession symbolise la descente du Ciel, par la voie indiquée par les Prophètes et l'échelle de Jacob. À l'exception des deux diacres officiants, les sous-diacres et les diacres ne montent pas sur l'ambon et accompagnent seulement l'évêque; les sous-diacres regagnent le *gestrômâ*, où ils se tenaient précédemment; les diacres demeurent dans le passage (*šeqâqônê*) qui conduit de l'abside à l'ambon. L'évêque monte au *bêmâ* et s'assied sur son trône. Les prêtres sont assis également sur des sièges, autour de lui. L'archidiacre se tient debout et porte la crosse de l'évêque. (Ce bâton pastoral (*ḥûṭrâ*) n'est guère plus haut qu'une canne; il est surmonté d'une pierre précieuse et muni d'ornements d'or et d'argent; il symbolise la verge de Moïse et d'Aaron, comme nous l'apprend le *Liber Patrum* (6). On discute sur sa forme exacte, droite ou sur le modèle d'un T (7). De même, l'évêque chaldéen ne porte pas de coiffure analogue à la mitre latine, non plus qu'au στέφανος byzantin, mais a la tête couverte

(1) Éd. Connolly, *op. cit.*, t. I, texte p. 164, trad. p. 131.
(2) *Ibid.*, t. I, texte p. 179-180, trad. p. 143.
(3) *Ibid.*, t. I, texte p. 188, trad. p. 150.
(4) *Ibid.*, t. I, texte p. 190-191, trad. p. 152.
(5) La liturgie eucharistique est décrite et commentée, *ibid.*, t. II, texte p. 1-94, trad. p. 1-85; l'emploi du *bêmâ* dans la première partie de la liturgie est indiqué tome II, p. 8-41, trad. p. 11-40.
(6) Éd. I. M. Vosté, p. 38.
(7) Nous devons cette suggestion à Son Éminence le cardinal Tisserant, à qui nous exprimons notre respectueuse gratitude.

par une sorte de capuchon, de couleur variée, appelé *bîrûnâ* (1). Celui que portait le catholicos Yahbhallâhâ III, lors de son intronisation, était couleur de pigeon. Il s'enveloppe la tête d'un voile nommé *qandârâ*.) [fig. 3] (2).

Les deux diacres officiants se tiennent sur le *bêmâ*, près de l'autel. C'est sur l'ambon que se poursuit la liturgie.

Deux lecteurs viennent successivement de la porte diaconale, en tenant l'étole (*'ôrârâ*) dans la main, montent au *bêmâ* et reçoivent la bénédiction de l'évêque. Ils gagnent le côté gauche et font d'abord la première lecture (toujours tirée de l'Ancien Testament), puis la seconde (extraite des Prophéties ou des Actes des Apôtres).

Le diacre qui symbolise Gabriel va chercher le livre des épîtres et sort du sanctuaire — les uns le font sortir par la porte du milieu, les autres par la porte du côté. Il porte l'étole sur l'épaule gauche et les diacres vont au-devant de lui. Il monte au *bêmâ* et commence la lecture de l'épître sur le côté droit. L'évêque et les prêtres demeurent assis, alors que tous les assistants, au pied du *bêmâ*, hommes et femmes, se tiennent debout. Alors l'autre diacre officiant en descend, s'incline devant le *bêmâ*, ainsi que l'ensemble des diacres, à la hauteur de la porte qui le ferme. L'un des prêtres se lève, baise la croix et l'évêque, descend du *bêmâ* et les accompagne jusqu'à l'abside — ce qui symbolise la fuite en Égypte. Ils s'arrêtent un moment, puis entrent par la porte diaconale, d'où étaient sortis la Loi et les Prophètes. Pendant ce temps, le diacre Gabriel poursuit la lecture de l'épître. Le prêtre reste à l'intérieur du *bêth dîyaqôn*, comme le Seigneur demeurait à Nazareth, jusqu'au temps de son baptême.

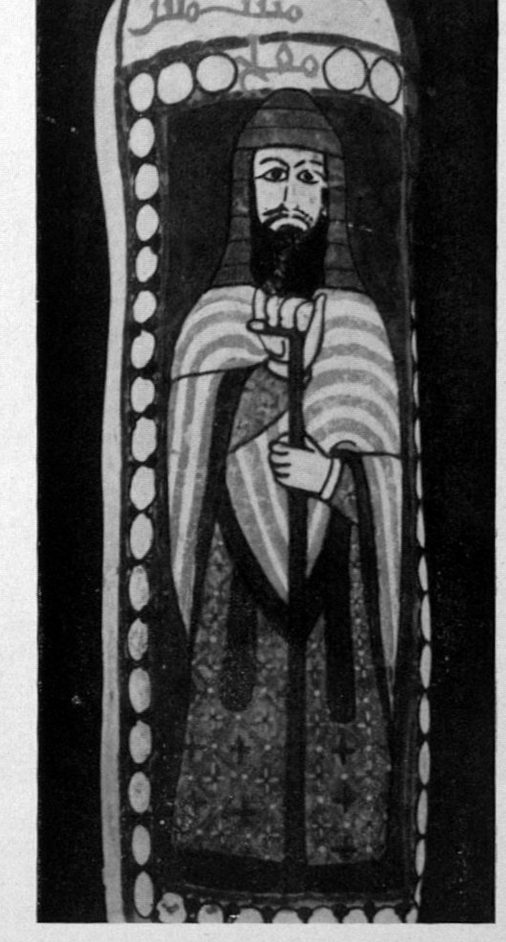


Fig. 3. — Peinture de Samarra du IXe siècle représentant un évêque ou un patriarche chaldéen.

L'épître terminée, un chantre (*'âmôrâ* ou *mezammerânâ*) monte au *bêmâ* par un escalier

(1) *Liber Patrum*, éd. I. M. Vosté, p. 25, 26, 38. Le regretté P. Vosté nous avait communiqué le résultat de ses recherches à ce propos et nous tenons à dire la reconnaissance que nous gardons envers sa mémoire.
(2) Version de la vie du patriarche Yahbhallâhâ III, éditée par M. M. Siouffi, *Notice sur un patriarche nestorien*, dans *Journal asiatique*, 7e série, t. XVII, 1881, p. 93. Sur les indications de M. André Grabar

différent de celui qu'avait emprunté le diacre, gagne le côté droit et dit le *zûmmârâ* (hymne).

Alors le diacre ouvre les voiles du sanctuaire qui apparaît tout illuminé et on assiste au retour de la procession qui était allée chercher l'Évangile : les diacres, revêtus de l'aube (*kôttînâ*), portent des lumières et des encensoirs. Le prêtre marche le dernier, revêtu du *phaînâ* et portant l'Évangile. (Le *phaînâ* [φαινόλιον] qui correspond à la chasuble, est ouvert par devant et a la forme d'une chape latine carrée.) Les sous-diacres vont à leur rencontre, en tenant des lampes dans leurs mains. Le prêtre monte au *bêmâ*, donne l'Évangile à baiser à l'évêque, qui salue l'assistance en proclamant la paix. Le prêtre se met sur le côté droit de l'ambon et procède à la lecture, alors que tous se tiennent la tête découverte. Les sous-diacres sont placés sur le passage (*sĕqâqônê*), les diacres portant des lumières de chaque côté du *bêmâ*. Ceux qui ont les encensoirs reçoivent la bénédiction du prélat, montent à l'ambon et encensent l'autel, la croix et l'Évangile, d'abord à droite, puis à gauche, et enfin toute l'assistance, ainsi que l'ensemble des diacres (fig. 4).



Fig. 4. — La porte de l'autel de la chapelle de N.-D. du Rosaire, construite en 1821, par le vénéré Père Gabriel Denbo, le restaurateur de l'Ordre Antonin de Saint-Hormizdas.

La lecture de l'Évangile achevée, le prêtre présente à nouveau le livre à l'évêque, qui le baise. L'archidiacre, qui est le vicaire du prélat, prend alors l'Évangile et le pose sur l'autel du *bêmâ*. C'est le symbole de la Passion, que le Seigneur a subie, après être descendu du Ciel, être venu à Jérusalem et avoir dispensé sa parole au peuple. Lorsqu'on descend l'Évangile de l'emplacement des lecteurs, cela signifie que les

professeur au Collège de France, que nous en remercions bien vivement, nous avons retrouvé dans une peinture découverte à Samarra, du IXe siècle, la reproduction d'un évêque ou d'un patriarche chaldéen. Le personnage est revêtu d'une aube (*kôttînâ*) de couleur rougeâtre, dont le tissu reproduit des losanges ornés d'une croix, alternativement claire ou foncée. L'étole (*'ôrârâ*), de teinte sombre, descend à peine jusqu'aux genoux; les deux extrémités pendent séparées, comme celle des évêques latins : seuls parmi les Orientaux, les Chaldéens la portaient de cette manière. Par dessus, cet évêque a revêtu la chasuble (*phaînâ*) blanche, munie de rayures bleues, et qu'on devine ouverte par devant; les deux extrémités qui recouvrent les épaules, retombent sur la poitrine et sont drapées sur les bras. La tête est recouverte d'un capuchon rond, de couleur foncée, orné de rayures noires, qui

Juifs ont emmené le Christ pour être crucifié. Quand on le pose sur l'autel, cela symbolise la crucifixion.

Après l'homélie, les deux diacres officiants reprennent les *kârôzwâthâ*. Puis l'archidiacre et un autre diacre prennent la croix et l'Évangile, ce qui signifie la Résurrection; les deux diacres officiants les précèdent et ils rapportent le livre et la croix dans le sanctuaire, où ils les déposent sur l'autel — qui symbolise le trône céleste.

L'évêque reste sur le *bêmâ*, ce qui signifie qu'il est maintenant le chef de l'Église, à la place du Seigneur, de qui il a reçu le pouvoir de lier et de délier. Il donne alors sa bénédiction. Les deux diacres officiants invitent ceux qui n'ont pas reçu le baptême à se retirer (le commentaire de l'*Exposition des offices de l'Église* montre qu'à cette époque il n'y avait plus de catéchumènes). Les sous-diacres ferment les portes de la nef, les *bĕnâth qĕyâmâ* (qui tiennent la place des diaconesses) les portes du gynécée. On chante la *'onîthâ*, alors que l'évêque et les prêtres sont assis sur le *bêmâ*. Un des prêtres, debout, porte la crosse de l'évêque. Des diacres apportent de l'eau : on pose un suaire sur les genoux du prélat, qui se lave les mains, ainsi que les prêtres.

C'est alors que l'évêque, s'il officie lui-même, quitte le *bêmâ* et fait son entrée dans le sanctuaire. L'archidiacre et son assistant, suivis des autres diacres, deux par deux, sortent de l'abside, dont les voiles sont ouverts et se dirigent processionnellement vers l'ambon; ils s'inclinent devant le prélat et son clergé, qui symbolisent les saints qui sont à Jérusalem, puis vers l'autel. L'évêque et les prêtres descendent du *bêmâ;* les diacres les précèdent et la procession se reforme pour gagner le sanctuaire. Un prêtre tient la crosse de l'évêque et marche derrière lui. Arrivés à la porte de l'abside, les diacres s'effacent pour laisser entrer les prêtres, qui sont déchaussés et ils portent leurs chaussures. L'évêque, le premier, s'incline devant l'autel, puis ceux qui sont autour de lui. L'archidiacre reprend alors la crosse des mains du prêtre qui la portait et la pose contre l'autel. Les diacres entrent après eux. Les sous-diacres se placent en ligne derrière; les lecteurs restent debout sur le *qestrômâ* et c'est alors qu'on chante le Credo (*Mĕhaimnînnan*).

La suite de la seconde partie de la liturgie, qui correspond à la λειτουργία τῶν πιστῶν des Byzantins, se déroulera dans le sanctuaire, hors de la vue des fidèles. Pourtant, l'un des diacres officiants, celui qui est appelé Michel, demeure sur le *bêmâ* et s'y assied — comme Michel était assis aux pieds de Jésus dans le sépulcre. C'est lui qui fait les proclamations pour inciter le peuple à la prière aux moments les plus importants de la liturgie. En outre, c'est sur le *bêmâ* que montent les « veilleurs » (*šahhârê*). Ce sont des chantres qui sont

encadre le visage et qui doit être le *bîrûnâ*. Ce capuchon est l'insigne de la dignité épiscopale et nous semble emprunté au costume des dignitaires persans. De la main gauche, l'évêque tient la crosse, qui n'atteint pas la hauteur des épaules et se termine par une extrémité recourbée à angle droit, munie d'un bout rapporté, sans doute en matière précieuse. Cette peinture correspond exactement à la description que donnent les ouvrages liturgiques du moyen âge. Elle a été reproduite, avec une fausse inscription, par E. Herzfeld, *Die Malereien von Samarra,* t. III, Berlin, 1927, pl. LX, LXI. Par ailleurs, *Abraham bar Lipeh,* éd. Connolly, *op. cit.,* t. II, p. 159, fait connaître que le prêtre pour célébrer se revêt d'un vêtement de soie : donc la chasuble à tout le moins devait être en cette matière.

aveugles et qui y disent le *ʿûnnàyâ*[1]. Encore de nos jours, ce chant est qualifié de *ʿûnnàyâ dhĕbhêm*, répons du *bêmâ*[2].

Le rite de la consécration de l'église[3] commence par l'office des vêpres, suivi de l'office de nuit, puis de celui du matin. L'auteur de l'*Exposition des offices de l'Église* remarque qu'on ne fait pas usage du *bêmâ*, qui représente Jérusalem et signifie que la Rédemption est accomplie. Or, tant que l'église n'est pas consacrée, le Christ n'est pas encore arrivé et il n'y a pas encore de distinction entre Jérusalem et l'Égypte.

L'église est ornée de parures blanches; les voiles ne sont pas suspendus à la porte de l'abside; l'autel, dénudé, est posé sur le *qesṭrômâ*. Les prêtres et les diacres se tiennent dans l'abside; le peuple dans la nef.

Le matin, à la troisième heure, on suspend les voiles du sanctuaire; l'évêque entre avec le clergé dans l'abside; les diacres transportent l'autel à l'intérieur. Le prélat consacre l'huile, en signe l'autel, les montants de la porte et la partie intérieure du sanctuaire et verse le reste sur l'autel. C'est alors que commence l'office des mystères et pour la première fois l'évêque et son clergé vont sur le *bêmâ*[4].

L'*Exposition des offices de l'Église* contient enfin quelques indications sur le rôle du *bêmâ* dans l'office des funérailles[5]. Seul le corps des membres du clergé est amené à l'église, à l'exclusion du corps des laïcs. On le place dans la nef et on dit sur les simples clercs un *màutĕbhâ*, sur les diacres un second, sur les prêtres un troisième. Au cours de ce dernier *màutĕbhâ*, le clergé entre dans la nef et monte au *bêmâ*, pour signifier la résurrection dans la Jérusalem future et l'entrée au Ciel. S'il s'agit d'un évêque ou d'un prêtre, le clergé s'assied, pour symboliser la mort, qui est le sort commun de tous les humains.

Pour un évêque, on dit un quatrième *màutĕbhâ*, jusqu'à neuf ou dix pour le patriarche. Sur un laïc, on lit seulement la Loi et les Prophètes, sur un diacre l'épître et même depuis peu l'Évangile, aussi bien que sur les religieux laïcs (*bĕnai qĕyàmâ*) et que sur les prêtres. Après la célébration de la liturgie, pour l'évêque seulement, on introduit son corps dans le sanctuaire, parce que le Christ, après sa Résurrection, lui a conféré toute puissance sur le Ciel et sur la terre. L'évêque, en effet, tient la place du Seigneur et avant sa mort n'avait pas d'endroit pour reposer sa tête.

L'Exposition des offices de l'Église nous aide à comprendre les méditations sur le symbolisme du *bêmâ*, dues à Narsai (Narsès), que Timothée Ier (780-823) consacra évêque de Ṣennâ. Elles nous ont été transmises par Thomas de Margâ[6], qui entra en 832 au monastère de Bêth ʿAbhê (la maison des bois), fut secrétaire du catholicos Abraham II (837-850), qui le fit évêque de Margâ et ensuite métropolite du Bêth Garmai (Kerkuk).

« Cette église que saisissent nos sens symbolise celle de Jérusalem, qui est sur la terre;

(1) Éd. Connolly, *op. cit.*, t. II, texte p. 84-85, trad. p. 77.
(2) Brightman, *op. cit.*, p. 298.
(3) Éd. Connolly, *op. cit.* , t. II, texte p. 117-127, trad. p. 106-115.
(4) *Ibid.*, t. II, texte p. 127, trad. p. 115.
(5) *Ibid.*, t. II, texte p. 140-146, trad. p. 126-132.
(6) E. A. W. Budge, *The Historia monastica of Thomas, bishop of Marga A. D. 840*, Londres, texte t. I, p. 306, trad. t. II, p. 543.

le *bêmâ* qui s'y trouve représente Sion; l'autel qui est placé sur l'ambon représente l'arche de l'Ancienne Alliance, la croix qui y est posée et l'Évangile signifient le Nouveau Testament et le trône du Christ, au temps de sa vie terrestre, ainsi que la liaison qu'ont les deux Testaments l'un avec l'autre. L'assemblée des prêtres qui sont sur le *bêmâ* symbolise la troupe des Apôtres et le passage qui conduit de l'ambon à l'abside personnifie la voie étroite qui monte jusqu'au Ciel. » (Fig. 5.)



Fig. 5. — Le vestibule de l'autel de Ṭahira à Mossoul, marquant deux places pour la distribution de la Sainte Communion sur les deux espèces. — Art particulier de l'Église chaldéenne.

Narsai indique ensuite le symbolisme des marches par lesquelles on accède au *qesṭrômâ* (c'est le troisième Ciel où saint Paul fut ravi), du *qesṭrômâ* (l'espace entre la terre et le firmament), et du sanctuaire lui-même (le Ciel). Cette description correspond point par point avec celle de l'*Explication des offices de l'Église* : le *bêmâ* apparaît bien situé dans la nef et relié par un passage au *qesṭrômâ* (qui est surélevé) et au sanctuaire (qui en est séparé par un mur). C'est par erreur que Budge a cru que le *bêmâ* se trouvait dans le sanctuaire et le *qesṭrômâ* également[1].

Au xie siècle, d'après le canoniste jacobite ʾAbû Naṣr Yaḥyâ ibn Jarîr, qui visita Constantinople en 1058 et vivait encore en 1079/1080[2], les Nestoriens élevaient au-dessus du

(1) *Op. cit.*, t. II, p. 342-343, n. 2 et p. 431, n. 1, où Budge reconstitue le plan d'une église chaldéenne. A propos des églises syriennes, H. C. Butler, *Early churches in Syria, fourth to seventh centuries*, dans *Publications of the Departement of Art and Archeology of the Princeton University*, 1929, p. 213-214, a fait une confusion analogue et identifie le *bêmâ* avec le *qesṭrômâ*.
(2) G. Graf, *Geschichte der christlichen arabischen Literatur* (*Studi e testi*, n. 133), t. II, Cité du Vatican, 1947, p. 259-263.

bêmâ une petite coupole, qui est l'image de la tombe d'Adam[1]. Les auteurs antérieurs ne la signalent pas et il n'est pas certain qu'elle ait existé de leur temps : sinon l'auteur de l'*Explication des offices de l'Église* n'aurait pas manqué de lui trouver une signification symbolique. Sans doute cette coupole est-elle en liaison avec le succès de la légende sur le sépulcre d'Adam, qui a été empruntée à la *Caverne des trésors* et que ʿAbhdîšôʿ décrira tout au long.

A la fin du XIIIe et au début du XIVe siècle, le grand canoniste ʿAbhdîšôʿ bar Berîkhâ, plus connu en Occident sous le nom d'Ébedjésus de Nisibe, témoigne que le *bêmâ* est toujours en usage dans la liturgie chaldéenne. Dans sa *Collection des canons synodaux*, écrite avant 1284-1285, il mentionne que les lectures sont faites du haut du *bêmâ*[2]. Et dans sa seconde collection canonique, rédigée en 1315-1316, les *Règles des jugements ecclésiastiques*, il s'étend sur la signification symbolique de l'ambon ; il nous donne, en outre, une information intéressante sur son emplacement, entre la partie de la nef réservée aux hommes et le gynécée[3].

Le *bêmâ*, dit-il, est placé au milieu de la nef et figure la Jérusalem terrestre, de façon qu'il y ait séparation des hommes et des femmes. Cela laisse entendre que c'est du *bêmâ* que partaient les petits murs ou les grillages qui séparaient la partie orientale de la nef, destinée aux laïcs, du fond de l'église, situé à l'Occident, qui constituait le gynécée. Et cela s'accorde avec les données de l'archéologie. L'église de Ḥîrâ présente en effet, derrière l'ambon, un mur qui isole le fond de la nef du reste de l'édifice.

Le trône du *bêmâ* symbolise le Golgotha, où est le sépulcre de notre père Adam. Et ʿAbhdîšôʿ rapporte la légende de la *Caverne des trésors*[4] : Noé avait reçu l'ordre de prendre dans l'arche les restes d'Adam. Après la sortie de l'arche, Sem les plaça sur une génisse et les amena jusqu'au Golgotha : à cet endroit, la bête demeura immobile et la terre s'entrouvrit en forme de croix. Sem y déposa les ossements d'Adam et la terre se referma aussitôt. Et ainsi la croix du Seigneur fut placée au-dessus du sépulcre d'Adam, pour payer sa dette et racheter le genre humain.

Et ʿAbhdîšôʿ reprend les explications symboliques de la liturgie, assez différentes de celles que donnait l'*Exposition des offices de l'Église*. A l'office du soir (*šahrâ*), lorsque les évêques, les prêtres et les diacres montent au *bêmâ*, ce geste figure l'Ascension du Christ et aussi son entrée dans la Jérusalem terrestre, au milieu des chants des enfants, de la foule et des disciples[5].

Dans la liturgie eucharistique, lorsqu'en une procession solennelle formée par les prêtres et les diacres, la croix est apportée sur le *bêmâ*, cela signifie la sortie du Seigneur dans le désert, le jour où les anges le servirent[6].

(1) *Al-Muršîd*, chap. 29, ms. *Šarfeh 515*, p. 169-171 ; P. Hindo, *op. cit.*, p. 133.
(2) Éd. A. Mai, *Scriptorum veterum nova collectio*, t. X, texte p. 274, trad. p. 111.
(3) Éd. I. M. Vosté, *Ordo iudiciorum ecclesiasticorum* (*Codificazione canonica orientale, Fonti*, ser. II, fasc. XV), Cité du Vatican, 1940, p. 113 ; sur le caractère de ces collections canoniques, cf. J. Dauvillier, *Ébedjésus de Nisibe, Dictionnaire de Droit canonique*, fasc. XXV, 1950, col. 91-134.
(4) Sur ce recueil, A. Baumstark, *op. cit.*, p. 95.
(5) Éd. Vosté, p. 90.
(6) *Ibid.*, p. 94.

La procession de prêtres et des diacres où l'on apporte l'évangile sur le *bêmâ* symbolise l'entrée de Notre-Seigneur à Jérusalem, au milieu des chants de Hosanna. L'Évangile et la croix placés sur le *bêmâ* figurent le Seigneur siégeant au milieu de ses disciples et les enseignant.

Lorsqu'on les descend de l'ambon, sans procession solennelle, cela fait allusion aux paroles de l'Écriture : «Ils se saisirent de Jésus et l'emmenèrent pour le crucifier»[1], alors qu'aucun de ses disciples ne l'accompagnait, à l'exception de Jean[2].

A propos des vêpres, ʿAbhdîšôʿ mentionne que depuis le samedi saint jusqu'à l'Ascension, la croix que l'on porte du *bêmâ* à l'atrium symbolise que les disciples partirent de Jérusalem pour enseigner toute créature[3].

A propos de la mort du catholicos Denḥâ, en 1281, la vie anonyme du patriarche Yahbhallâhâ III, dans sa version arabe, nous fait connaître que le corps du patriarche était exposé sur le *bêmâ*[4]. L'*Exposition des offices de l'Église* n'indiquait rien de tel à cette époque. Nous ne savons s'il en était de même pour le corps des évêques. Le *Liber Patrum* indique seulement qu'ils sont ensevelis revêtus des ornements qu'ils portent quand ils montent à l'autel[5].

Le seul *bêmâ* qui ait subsisté jusqu'à nos jours dans les églises chaldéennes est celui de la Vierge aṭ-Ṭâhîra (l'Immaculée) de Mossoul, qui a été décrit par Badger[6]. Il est situé, non pas au milieu de la nef, mais tout au fond et est adossé au mur Ouest, entre les colonnes. C'est une plate-forme construite en marbre du pays, qui s'élève à une hauteur de 1 m. 60 au-dessus du sol de la nef, sur une longueur de 7 m. 10 et une largeur de 1 m. 45. On y accède par un escalier de quatre marches. Il est divisé en trois plates-formes carrées d'égale dimension. Celle du milieu donne accès à celles qui sont situées de chaque côté et qui sont surélevées : elles sont destinées aux lecteurs, qui ont devant eux un pupitre en marbre du pays (c'est l'emplacement désigné du nom de *bêth qàrôyê*). Il n'y a pas trace qu'il y ait eu un trône épiscopal et un autel, qui ont d'ailleurs pu être enlevés[7] (Fig. 6, voir page suivante).

A quelle époque l'usage du *bêmâ* est-il tombé en désuétude? A cette question on ne peut donner de réponse précise. On peut seulement conjecturer que lors de la décadence qui se manifeste à mesure qu'on avance dans le XIVe siècle, certaines règles liturgiques ont dû être négligées et même tomber dans l'oubli. En outre, le centre de gravité de la nation se déplace : il est désormais situé dans les montagnes du Kurdistan, où le catholicos se réfugie, à proximité des tribus assyriennes demeurées indépendantes[8]. La liturgie est

(1) *Ioan.* VIII, 12 ; *Matth.* XXVII, 31.
(2) Éd. Vosté, p. 95.
(3) *Ibid.*, p. 88.
(4) Ed. M. Siouffi, dans *Journal asiatique*, 7e, sér., t. XVII, 1881, p. 91.
(5) Éd. Vosté, p. 25.
(6) G. P. Badger, *The Nestorians and their Rituals*, t. II, Londres, 1856, p. 20.
(7) Nous exprimons nos bien vifs et respectueux remerciements à S. E. Mgr Kacho et à Mgr Dahane, vicaire patriarcal chaldéen à Paris, qui nous ont communiqué ces informations.
(8) Sur cette période de l'histoire de l'Église chaldéenne, E. Tisserant, «Nestorienne (l'Église)», *Dictionnaire de théologie catholique*, t. XI, 1re partie, 1931, col. 228 et suiv., col. 255 et suiv. Le colonel Pierre Rondot publiera prochainement un intéressant travail, *Les tribus assyriennes et les rapports traditionnels assyro-kurdes, enquête sur l'organisation sociale traditionnelle des Assyriens tribaux.*

célébrée dans de toutes petites églises de montagne. Le sanctuaire est minuscule et a l'aspect d'une niche creusée dans la muraille et fermée par un mur sur lequel s'ouvre une porte basse. Les fidèles se tassent dans la nef, comme les femmes dans le gynécée : la construction d'un *bêmâ* retirerait trop de place. Celui-ci se confond avec le *gestrômâ*, cette plateforme qui subsiste devant le mur du sanctuaire. C'est là que se tient le prêtre dans les offices autres que le *qûrbânâ* (la liturgie eucharistique). On y remarque deux petites tables : sur l'une on place la croix et sur l'autre l'Évangile. Dans la nef d'énormes manuscrits sont posés sur des pupitres. Tel était l'aspect des églises nestoriennes du Kurdistan [1].

Et de nos jours, l'évêque nestorien siège à l'intérieur du sanctuaire, du côté de l'Évan-

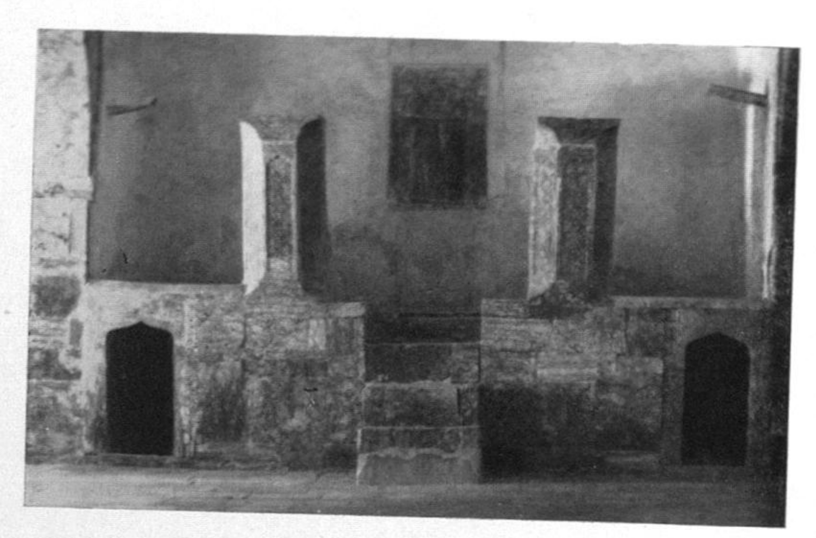


Fig. 6. — Le *bêmâ* de l'église de la Vierge aṭ-Tâhira de Mossoul.

gile, ou encore préside l'office devant le mur du « saint des saints », assis du même côté.

Dans les églises chaldéennes catholiques, le *bêmâ* ne se retrouve pas non plus. Le trône épiscopal, surélevé par trois marches et muni d'un baldaquin, est placé dans le sanctuaire, derrière le voile, du côté de l'Évangile ; il est plus rapproché de la porte que de l'autel et n'est jamais situé au fond de l'abside, à la différence des églises byzantines. C'est là que siège l'évêque dans la messe pontificale. Un second trône, qui n'existe pas toujours et n'est pas surmonté d'un baldaquin, se trouve dans le chœur, du côté de l'Évangile, devant le mur du sanctuaire (le chœur correspond au *qestrômâ* ancien, mais n'est pas toujours surélevé par rapport à la nef). L'évêque se sert de ce second trône quand il préside l'office ; il n'a pas la face tournée vers les fidèles, mais est placé de profil. Il en est ainsi de deux trônes patriarcaux à la Miskîntâ de Mossoul. A Notre-Dame-des-Sept-Douleurs de Bagdad, il n'existe qu'un seul trône patriarcal, à l'intérieur du sanctuaire.

[1] W. A. Wigram, *The Assyrians and their neighbours*, Londres, 1929, p. 200-201 ; A. R. Vine, *The Nestorian Churches*, Londres, 1937, p. 188-190.

On ne se sert plus des crédences destinées à recevoir la croix et l'Évangile ; le livre des Évangiles est placé debout sur l'autel, appuyé contre le degré. On ne fait plus usage de la croix ; on trouve seulement celle qui est posée sur le tabernacle. Les lectures sont faites sur des pupitres mobiles, qu'on dispose juste devant les degrés du sanctuaire, de chaque côté, puis au milieu pour lire l'Évangile.

Dans les anciennes églises syriennes, on retrouve la même disposition que dans les églises chaldéennes : le sanctuaire est réservé au clergé et séparé de la nef par des barrières ; il est surélevé par des marches et on y accède par trois portes. Des voiles y sont suspendus. Au milieu du sanctuaire est placé le grand autel, autour duquel on peut tourner. Au Nord est un autre autel, que les Grecs appellent πρόθεσις. Entre les deux, dans un petit mur, on plaçait le vase qui contenait l'eucharistie et on y mettait aussi les reliques des saints. (Par contre, dans l'Église chaldéenne du moyen âge, on devait consommer entièrement les saintes espèces et le problème de la réserve eucharistique ne s'est pas posé). La nef est destinée aux fidèles et au milieu se trouve le *bêmâ*. Les femmes occupent un emplacement séparé. Le narthex est laissé aux pénitents (les églises chaldéennes aussi s'ouvraient fréquemment sur un portique) [1].

L'usage du *bêmâ* est ancien et général dans l'Église syrienne, comme en témoignent les *Constitutions apostoliques* et la *Didascalie d'Addai*. Mais les documents historiques et liturgiques sont moins nombreux et moins explicites que ceux de l'Église chaldéenne. On ne possède pas une description détaillée de la liturgie, semblable à celle de l'*Exposition des offices de l'Église*. Ajoutons que la terminologie de la liturgie est moins précise que dans l'Église chaldéenne : ainsi l'autel est parfois désigné par le terme de *bêmâ*. L'ambon sert aux lectures, sans doute aussi aux proclamations liturgiques ; c'est là que l'évêque fait l'homélie, mais son trône n'y est pas toujours placé et peut se trouver ailleurs.

D'après le *Testament de Notre-Seigneur*, apocryphe rédigé sans doute dans la seconde moitié du ve siècle et répandu dans les milieux syriens [2], le trône de l'évêque doit être placé à l'Orient et surélevé sur trois marches. De chaque côté, à droite et à gauche, sont assis les prêtres. Cela laisse entendre qu'à cette époque le trône épiscopal se trouvait ordinairement au fond de l'abside, en accord avec les prescriptions des *Constitutions apostoliques*. Y en avait-il un autre sur le *bêmâ* ou devant le sanctuaire ? Nous l'ignorons.

Au siècle suivant, d'autres indications émanent d'un texte de Jean d'Ephèse (Yôḥannàn dEphesos), qui évangélisa l'Asie Mineure au cours du vi^e siècle, obtint l'amitié de Justinien et mourut vers 586. Dans sa vie des saints orientaux [3] écrite en 566/567, il raconte le mauvais tour que les démons auraient joué aux moines du monastère de Bêth Mûsiqâ.

[1] P. Hindo, *op. cit.*, p. 6-35, qui contient une minutieuse étude historique et archéologique des églises syriennes ; G. L. Bell, *The Churches and Monasteries of the Tur 'Abdin*, dans M. van Berchem-J. Strzygowski, *Amida*, Heidelberg, 1910, p. 224-262 ; *Churches and Monasteries of the Tur 'Abdin and neighbouring Districts*, Heidelberg, 1913 ; A. M. Schneider, *Liturgie und Kirchenbau in Syrien*, dans *Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen*, Phil. Hist. Kl., 1949, p. 45-68.

[2] Éd. I. E. Raḥmani, *Testamentum Domini Nostri Iesu Christi*, Mayence, 1899, p. 23-27 ; P. Hindo, *op. cit.*, p. 131 ; sur ce recueil, B. Altaner, *op. cit.*, p. 28.

[3] Éd. J. P. N. Land, *Anecdota syriaca*, t. II, Leyde, 1868, p. 124 ; éd. E. A. W. Brooks, *Lives of the Eastern Saints*, dans *Patrologia orientalis*, t. XVII, Paris, 1923, p. 224-228.

Une nuit où les possédés étaient assemblés, il y avait parmi eux une jeune femme élégante, dont ils avaient aussi pris possession. Les démons la prirent, l'enveloppèrent de rayons lumineux d'un aspect effrayant, comme ceux qui émanent des fantômes et la firent monter sur le trône de l'évêque, «qui est habituellement placé sur le *qestrômâ* de l'autel (*madhbĕḥâ*) [1] (ou : à l'Est (*madhenḥâ*) [2], dans les églises et les martyria célèbres (*bêth sàhedhûthâ*). Ils remplirent la chapelle (*bêth sàhdê*, martyrium) de formes fantastiques. Ils réveillèrent les moines, qui accoururent, et la jeune femme leur fit croire qu'elle était la Sainte Vierge et que son Fils l'avait envoyée pour leur conférer la prêtrise. Et elle leur imposa les mains. Là-dessus, un énorme éclat de rire retentit dans les airs. Après avoir réfléchi, les moines désemparés se rendirent à Mardâ (peut-être Mardin), auprès de l'évêque Jean de Tella (qui tint ce siège épiscopal de 519 à 538), pour lui demander de les admettre à la pénitence... »

Le récit de Jean d'Éphèse témoigne donc qu'au VIe siècle le trône épiscopal était normalement établi sur le *qestrômâ*. Ce n'est qu'exceptionnellement qu'il se trouvait sur le *bêmâ*. Cette information n'a d'ailleurs de valeur absolue que de son temps. Plus tard, l'usage de mettre le trône sur le *bêmâ* a pu se répandre plus largement. Mais cela n'est jamais devenu une prescription liturgique obligatoire, comme dans l'Église chaldéenne.

Mgr Raḥmani, l'érudit patriarche syrien d'Antioche, cite un texte du *Chronicon anonymon* qu'il a publié, mais sans donner de référence, à propos de l'église d'Édesse fondée par l'évêque Kônâ. Au VIIe siècle, Qûrâ (Cyr), gouverneur de la ville, détacha les lames incrustées sur toutes les colonnes rangées hors du sanctuaire et sur le *bêmâ* élevé au milieu de l'église et les envoya à Khusrô (Chosroës). Ce texte nous fait connaître que l'ambon était construit au milieu de la nef, comme dans les églises chaldéennes [3].

Les canons pénitentiels de l'Église syrienne, composés entre le VIIIe et le XIIe siècle [4], prescrivent aux prêtres, en accord avec la *Didascalie d'Addai*, de ne pas lire les Écritures et l'Évangile sur l'autel — car il est interdit d'y rien déposer, sauf la matière du sacrifice. Mais ils doivent faire les lectures au peuple du haut d'un lieu élevé, l'ambon, comme l'autorité des Apôtres l'a établi dans toutes les Églises.

Ces mêmes canons font du *bêmâ* un emplacement réservé au clergé, de même que le sanctuaire. Il est interdit à un laïc d'y monter, en dehors du cas de nécessité [5].

Le même symbolisme se retrouve, emprunté à la *Caverne des trésors*. C'est ce qu'exprime au XIe siècle Yaḥyâ ibn Jarîr [6]. Le *bêmâ*, placé au centre de la nef, est l'image du lieu où Notre-Seigneur fut crucifié et s'appelle Golgotha, là où était enseveli le crâne de notre père Adam.

Les deux emplacements qui se trouvent à droite et à gauche du *bêmâ* ressemblent aux

(1) C'est la leçon que donne Brooks, *op. cit.*, p. 225.
(2) Telle est la leçon adoptée par Land, *op. cit.*, p. 124.
(3) I. E. Raḥmani, *Les liturgies orientales et occidentales étudiées séparément et comparées entre elles*, Beyrouth, 1928, p. 44.
(4) Canon 15, P. Hindo, *op. cit.*, p. 168; H. Denziger, *Ritus Orientalium*, t. I, Wicebourg, 1863, p. 491.
(5) P. Hindo, *op. cit.*, p. 283; H. Denzinger, *op. cit.*, t. I, p. 485.
(6) *Al-Muršid*, chap. 29, ms. *Šarfeh 5/5*, p. 169-171; P. Hindo, *op. cit.*, p. 132-133.

deux endroits où Notre-Seigneur enseignait sa Loi à ses disciples. Du côté gauche, on lit les livres de l'Ancien Testament et du côté droit les épitres de Paul et les Actes. Au milieu on lit l'Évangile.

Yaḥya ibn Jarîr nous apprend encore qu'après avoir consacré le myron, c'est-à-dire le chrême, l'évêque l'élève sur l'ambon qui est au milieu de l'église et bénit avec lui les quatre coins de l'univers [1].

Au XIIIe siècle, Jacques bar Sakko (Ya'qûb ibn Sakkâ ibn 'Isâ ibn Murqus), qui sous le nom de Sévère devint évêque au monastère de Màr Mattâ, et mourut en 1241, atteste que l'emploi du *bêmâ* est général [2] : le Droit canonique de l'Église syrienne prescrit qu'il y ait dans l'église le saint des saints, l'autel, la nef et le *bêmâ*, sur lequel on lit les livres saints.

Bar 'Ebhràyâ (Bar Hebraeus), mort maphrian d'Orient en 1286, le dernier écrivain de l'Église syrienne, nous fait connaître que l'usage du *bêmâ* persistait à l'époque où il écrivait. Il est interdit aux laïcs d'y monter et seuls les chantres peuvent y chanter les prières liturgiques [3].

«Le jeudi saint, à tierce, écrit-il encore, on divise les chantres (mĕzammĕrânê) en trois groupes : l'un à l'autel, un autre au chœur et le troisième sur le bêmâ [4]...

«L'évêque porte le myron, précédé des clercs, avec les chasse-mouches, l'encens et les cierges et au chant des hymnes, monte avec tout le clergé sur le bêmâ et bénit avec le myron les quatre coins de l'univers; puis il explique les mystères du myron, bénit le peuple et tous descendent [5]... »

De tous ces témoignages, il résulte que l'emploi du *bêmâ* a été constant pendant tout le moyen âge, chez les Syriens comme chez les Chaldéens, mais chez les premiers il a surtout servi aux lectures et aux chants liturgiques. L'évêque y a eu parfois son trône — comme en témoignent les découvertes archéologiques — et c'est là qu'il demeurait jusqu'après le *Credo;* alors il entrait dans le sanctuaire pour commencer l'anaphore, qui débute par la prière du baiser de paix. Mais, dans cette Église, aucune règle liturgique ne prescrivait d'y dresser le trône épiscopal; celui-ci pouvait être installé à un autre emplacement, notamment sur le *qestrômâ*.

L'usage de construire un *bêmâ* dans les églises syriennes a disparu depuis longtemps, sans doute à la suite de la décadence qui est survenue à partir du XIVe siècle et qui a amené l'oubli de certaines règles liturgiques. Le *bêmâ* ne subsiste que dans quelques vieilles églises : ainsi à Zaz, à Bêth Severina, à Hebab, près de Mardin.

De nos jours, dans les églises syriennes catholiques, le trône de l'évêque est placé dans le fond de l'abside, comme chez les Byzantins, et un autre se trouve dans le chœur, devant

(1) *Al-Muršid*, chap. 32, ms. *Šarfeh, 5/5*, p. 215-220; P. Hindo, *op. cit.*, p. 168.
(2) *Livre des trésors*, chap. 39, ms. *Vat. siro 159*, fol. 163 v°-164; ms. *Šarfeh 9/15;* P. Hindo, *op.cit.*, p. 134. Sur cet auteur, A. Baumstark, *op. cit.*, p. 311-312; G. Graf, *op. cit.*, p. 269.
(3) *Nomocanon*, XI, 1; texte P. Bedjan, *Nomocanon Gregorii Barhebraei*, Paris, 1898, p. 100; trad. A. Mai, *Scriptorum veterum nova collectio*, t. X, p. 52; P. Hindo, *op. cit.*, p. 287; sur Bar 'Ebhràyâ, cf. A. Baumstark, *op. cit.*, p. 312-315.
(4) *Nomocanon*, III, 4; P. Bedjan, *op. cit.*, p. 31; A. Mai, *op. cit.*, p. 17.
(5) *Ibid.;* Bedjan, *op. cit.*, p. 33-34; Mai, *op. cit.*, p. 33-34; A. Mai, *op. cit.*, p. 18.

le mur du sanctuaire, du côté gauche, comme chez les Chaldéens; mais le prélat a la face tournée vers les fidèles. Les lectures se font sur des pupitres mobiles, qu'on dispose, pour l'épître, à la porte droite du sanctuaire, pour l'Évangile à la porte du milieu, qu'on appelle porte royale.

Pourtant, exceptionnellement, l'usage liturgique de l'ambon subsiste encore de nos jours dans l'Église syrienne. On dresse alors provisoirement un *bêmâ* au milieu de la nef. Il en est ainsi le jour des Rameaux pour l'office des *Nahîrê*, qui commémore la parabole des vierges sages et des vierges folles. De même, le jeudi saint, tous les prêtres concélèbrent avec l'évêque sur l'autel dressé sur le *bêmâ*. Et lorsque le patriarche procède à la consécration du chrême, il monte ensuite à l'ambon et bénit avec lui les quatre coins de l'univers [1].

Le *bêmâ* a-t-il existé aussi au moyen âge dans les églises maronites? Les églises du Liban qui remontent à cette époque et subsistent de nos jours en sont toutes dépourvues. Elles sont d'ailleurs si petites et si étroites qu'un *bêmâ* de la dimension de ceux qu'on rencontrait dans les églises syriennes et chaldéennes n'y trouverait pas place. Ajoutons qu'il n'y avait pas alors d'évêques résidentiels : les évêques maronites étaient les vicaires du patriarche ou les supérieurs des monastères. Il n'existait donc pas d'églises cathédrales. Par ailleurs, dans les chapelles des anciennes résidences patriarcales, qui étaient toutes des monastères, on ne trouve aucune trace de *bêmâ*, ni même de trône à proprement parler.

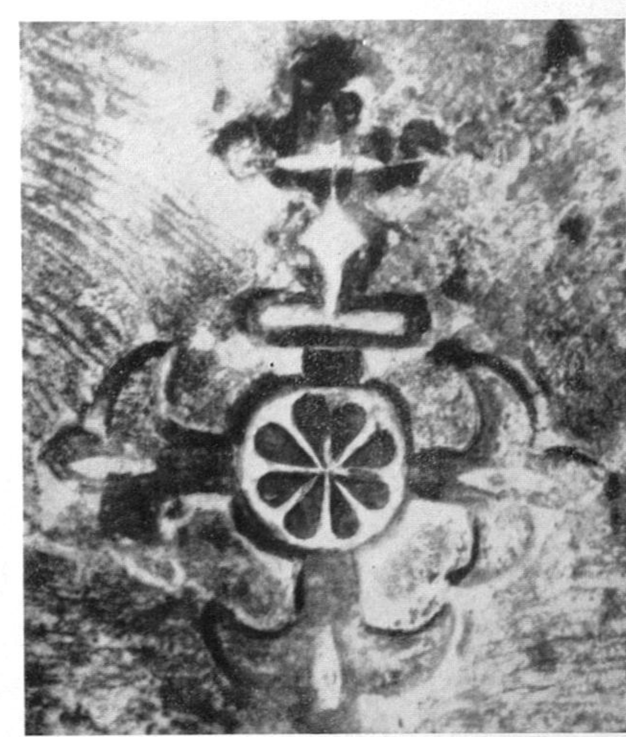
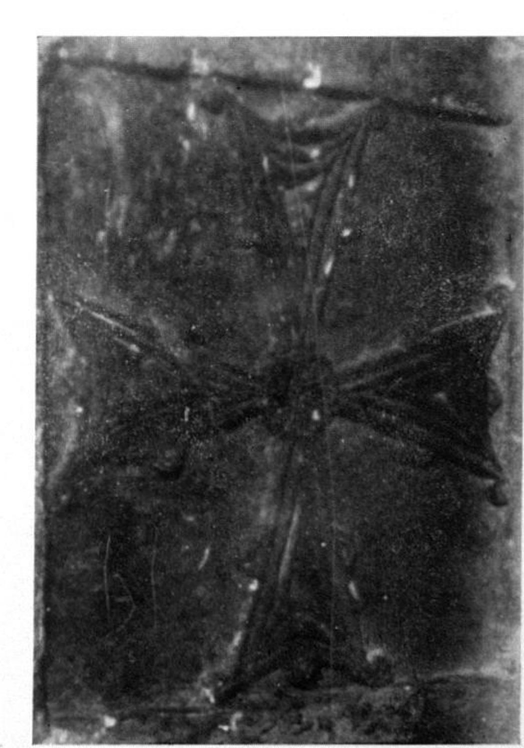
Les archives ne nous apportent rien à ce sujet [2]. Nombre de documents anciens de l'Église maronite ont d'ailleurs disparu, détruits par le zèle peu éclairé des missionnaires latins.

Le *bêmâ*, sans doute emprunté à la pratique des synagogues, remonte donc à l'antiquité chrétienne la plus reculée, avant la séparation des Églises. Il a joué un rôle important dans la vie liturgique des Églises chaldéenne et syrienne du moyen âge et tout un symbolisme s'est développé à son propos. Chez les Chaldéens, les règles canoniques prescrivaient d'y placer le trône épiscopal et un autel, où l'on déposait la croix et l'Évangile. C'est là qu'on célébrait la première partie de l'office des mystères — c'est-à-dire toute la messe des catéchumènes. C'est là que l'évêque présidait les offices les dimanches et jours de fête. C'est là encore que le clergé assistait aux funérailles d'un clerc ou d'un évêque. Peut-être même y exposait-on le corps du patriarche. Chez les Syriens, l'évêque y a parfois son trône, mais les règles canoniques n'en font pas une obligation et celui-ci peut aussi bien être placé ailleurs. Le *bêmâ* sert également aux lectures et aux chants liturgiques. C'est là que l'évêque prononce son homélie et qu'après la consécration du myron, il bénit les quatre coins de l'univers. Par contre, nous n'avons pas gardé trace que le *bêmâ* ait existé dans les anciennes églises maronites.

Toulouse. J. Dauvillier.

[1] Nous remercions bien vivement Mgr Gabriel Khouri, vicaire patriarcal syrien, qui nous a aimablement donné ces informations.

[2] Le savant liturgiste maronite Mgr Michel Rajji a bien voulu faire des recherches sur ce point et nous lui exprimons toute notre gratitude.


Croix chaldéo-nestoriennes dans la chapelle de Saint-Antoine, la plus ancienne des chapelles de Rabban Hormizd. En bas, à gauche, croix surmontant le tombeau de Rabban Hormizd du VIIe siècle.

LE TRÔNE DES MARTYRS

PAR

A. GRABAR

Une statue-reliquaire célèbre, œuvre française du xe siècle, représente la martyre de Conques, sainte Foy, siégeant sur un meuble somptueux (Pl. V). Muni d'un dossier et de sous-bras, ce siège se présente comme un trône, et l'effigie qui l'occupe, frontale et rigide, portant couronne et dalmatique, justifie le nom de «Majesté» qu'on lui donne depuis l'origine [1].

On sait que d'autres statues-reliquaires de saints existaient dans le Midi de la France, au xe siècle, et sans doute au moins depuis le ixe [2]. Et comme on les appelait également des «Majestés» elles devaient — presque sûrement — montrer ces saints, dans la même attitude de personnages trônant.

Une iconographie semblable des martyrs a existé aussi en pays byzantins. Sur une mosaïque du viie siècle, dans la nef de Saint-Démétrios de Salonique, le grand martyr Démétrios apparaissait sur un siège qui se dressait devant des architectures et un rideau [3]. A l'époque où elle fut découverte et photographiée (débarrassée d'une couche de chaux en 1907, elle fut perdue définitivement pendant un incendie de 1917), cette mosaïque n'était plus complète. Mais on devine que le trône de saint Démétrios se dressait sous un ciboire garni de rideaux qu'il convient de rapprocher du «Kivorion» en argent qui, depuis le ve siècle, se trouvait dans l'église de Salonique et y passait pour le tombeau du martyr. Sur la mosaïque, une femme, l'enfant dans ses bras, s'approche de Démétrios

(1) A. Darcel, *Trésor de l'église de Conques,* 1861, p. 45; A. Bouillet, *L'église et le trésor de Conques,* Mâcon, 1892; A. Bouillet et L. Servières, *Sainte Foy vierge et martyre,* Rodez, 1904; L. Bréhier, dans *Renaissance de l'art français,* 1924, p. 205-208; M. Aubert, dans *Bull. Soc. Nat. Antiquaires de France,* 1928, p. 116-118; J. Hubert, *L'art pré-roman,* 1937, p. 136-137. La statue remonte à la période comprise entre 882 et 985.

(2) Après 952, une statue en or de saint Martial trônant, dans l'abbatiale Saint-Martial de Limoges, derrière le maître-autel. Elle fut aménagée en reliquaire. D'autres «Majestés», en 1013 ou 1014 : saint Marius de Vabres, saint Amart de Rodez : Hubert, *loc. cit.*, p. 136, 137. A Saint-Benoît-sur-Loire, un chapiteau de début du xie siècle représenterait saint Martin en Majesté : l'abbé Chenesseau, *Saint-Benoît-sur-Loire.* Je reproduis, en outre, une statue espagnole d'une martyre trônant, en tant qu'exemple tardif du même type iconographique (pl. VI, 1).

(3) Th. Ouspenski, dans *Izvestia* de l'Institut archéologique russe de Constantinople, XIV, pl. X, p. 19. Cf. Ch. Diehl, M. Le Tourneur, H. Saladin, *Les monuments chrétiens de Salonique,* p. 99 et suiv.; A. Grabar, *Martyrium,* II, p. 93-94 et fig. 145 à la p. 365.

LES FRESQUES DE MARCELLINA

PAR

GUGLIELMO MATTHIAE

L'église de S. Maria in Monte Dominico à Marcellina, près de Tivoli, à 37 kilomètres à l'est de Rome, est une petite église précédée d'un portique. Elle a seulement une nef et un chœur carré. A l'extérieur l'édifice conserve encore quelques parties d'une corniche romane à dents de scie, un étage de l'ancien clocher et un portail latéral avec des montants décorés de rinceaux qui se rattachent à la manière ombrienne du XIIe siècle [1]. L'église, qui changea d'orientation à l'époque baroque, présente un intérêt non pas par ses éléments architecturaux mais par les fresques qui décoraient jadis tout son intérieur. M. Hermanin en a signalé brièvement les quelques fragments qui seuls étaient visibles jusqu'à l'année dernière, mais des travaux importants de restauration, qui viennent d'être achevés, ont permis de retrouver des parties considérables de l'ancien décor [2].

Sur les parois de gauche et de droite étaient représentés des épisodes de l'Ancien et du Nouveau Testament, tandis que sur l'arc presbytéral on voyait le Christ dans un *clipeus* entre des anges et des prophètes. Enfin, sur les parois du chœur, il y avait des scènes de la vie de saint Pierre et, sur la face intérieure de l'arc, la Chute des anges.

Des épisodes de l'Ancien Testament, qui étaient disposés en trois registres et séparés les uns les autres par de petites colonnes, il reste seulement quatre tableaux, à la fin des deux registres supérieurs. Ils sont fort endommagés et fragmentaires, mais leur identification iconographique est sûre.

De la première scène restent à gauche des figures indistinctes, à droite une partie de la

[1] Nous n'avons aucune notice historique sur l'église de Marcellina qui est encore un but de pèlerinage. On y vient des pays voisins pour adorer une ancienne image de la Vierge, peinte sur bois et placée sur l'autel. La forme du portique et la disposition des édifices qui entourent l'église semblent indiquer qu'une petite communauté monastique existait jadis dans cette localité. L'aménagement du chœur, un peu plus haut que la nef et avec un arc ouvert dans les parois latérales, rappelle la disposition architecturale de l'abbaye de S. Maria del Piano, près d'Orvinio, qu'on peut dater du XIIe siècle (L. Fiocca, *La chiesa di S. Maria del Piano a Orvinio*, dans *Bollettino d'arte*, 1912, p. 312.) Sur la porte latérale de Marcellina, voir *Architetture minore in Italia*, III, *Lazio*, Roma, 1940, pl. 106.

[2] F. Hermanin, *L'arte in Roma del secolo VIII al XIV*, Bologna, 1945, p. 264. Les travaux de restauration exécutés par les soins de la «Soprintendenza ai Monumenti del Lazio» en 1950 et dirigés, en ce qui concerne les fresques, par l'auteur de cette étude, ont amené la découverte de sept tableaux sur les parois de la nef et de la plus grande partie de la décoration de l'arc presbytéral. Les parties découvertes sont dans un parfait état de conservation. D'autre part, la restauration des fresques précédemment connues a donné des résultats très satisfaisants quand la couleur n'était pas gravement endommagée.

figure du chérubin à l'épée flamboyante placé devant la porte du Paradis terrestre. Pour avoir une idée de l'ensemble de la scène on pourrait s'en référer aux illustrations des Octateuques byzantins; dans ces images, comme on sait, le chérubin sépare les deux moments du reproche de Dieu et de l'expulsion du Paradis. Mais, dans notre fresque, le thème du reproche et la représentation du chérubin n'auraient pas de sens si on les réunissait [1]. Au contraire, il est plus vraisemblable que le peintre de Marcellina se soit plutôt inspiré des Bibles « atlantiques » des écoles romaine et ombrienne, dans lesquelles le chérubin trouve sa place entre l'expulsion et le travail d'Adam [2]. Un peintre, en traitant ce thème, peut en tirer trois épisodes distincts, comme à S. Giovanni a porta Latina, mais il peut aussi le diviser seulement en deux parties et séparer le chérubin et le travail d'Adam [3]. En ce cas, le gardien de l'Eden ferait partie de l'épisode de l'expulsion en occupant l'extrémité droite de la composition, tandis que les peintures byzantines représentant l'épisode de l'expulsion fixent le chérubin à gauche [4].

Le deuxième tableau, aussi fragmentaire que les autres, montre deux épisodes, l'Offrande de Caïn et d'Abel et le Meurtre d'Abel. A gauche, on voit une partie des personnages en courte tunique qui présentent l'offrande devant un autel; à droite, Caïn, les jambes écartées comme celles d'un lutteur, est près de son frère, déjà tombé à terre, revêtu du pallium blanc et de la tunique clavée.

Il y a une correspondance parfaite entre notre épisode et celui qu'on voit à S. Giovanni a Porta Latina, tandis que dans les mosaïques de Sicile, Abel mourant est vêtu d'une

(1) On trouve la frise continue avec le Reproche, le Chérubin et l'Expulsion du Paradis, dans les deux manuscrits du Vatican (Vat. gr. 746 et 747), dans ceux de Constantinople (F. Uspenskij, *L'Octa-teuque du Sérail*, dans *Bulletin de l'Institut archéologique russe de Constantinople*, 1907) et de Smyrne (D. C. Hesseling, *Miniatures de l'octateuque grec de Smyrne*, Leyde, 1909), etc. Pour la chronologie et le style de tous ces manuscrits, ainsi que pour leurs rapports entre eux, voir l'étude récemment publiée par K. Weitzmann, *The Joshua Roll*, Princeton, 1948, p. 30 et suiv.

(2) Pour les Bibles « atlantiques » de l'école romaine, voir l'étude fondamentale de M. P. Toesca, *Miniature romane dei secoli XI e XII. Bibbie miniate*, dans *Rivista dell'Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte*, 1929 p. 69. Dans la Bible provenant de S. Cecilia in Trastevere (Cod. Vat. barb. lat. 587), datée de l'année 1097, on trouve, représentés dans une frise, le Reproche et l'Expulsion, et dans une autre, qui suit la première, le Chérubin, le Travail et l'Offrande; dans la Bible du Panthéon (Cod. Vat. lat. 12958) figurent dans la même frise l'Expulsion, le Chérubin et le Travail. Pour les rapports entre les Bibles « atlantiques » et les peintures murales du même temps, voir, en outre, P. Toesca, *Storia dell'arte italiana*, I, Torino, 1927, p. 1053-1055.

(3) Pour le second aménagement possible, qui est aussi le plus logique, à savoir, frise divisée entre l'Expulsion du Paradis et le Chérubin, qui vient ainsi se fixer à l'extrémité gauche du tableau représentant le Travail, voir la chapelle de St. Thomas Beckett, dans la crypte de la cathédrale d'Anagni. Pour les fresques de S. Giovanni a Porta Latina, qui ont beaucoup de rapports avec celles de Marcellina, voir surtout P. Styger, *La decorazione a fresco del XII secolo nella chiesa di S. Giovanni ante Portam Latinam*, dans *Studi Romani*, 1914, p. 261, et J. Wilpert, *Römische Mosaiken und Malereien*, etc. Fribourg en Br., 1917, pl. 252-255.

(4) Palerme, Chapelle Palatine (S. Bottari, *I mosaici della Sicilia*, Catania, 1943, fig. 36); Monreale, cathédrale (*Id.*, fig. 76); Venise, S. Marco (S. Bettini, *I mosaici di S. Marco a Venezia*, Bergamo, 1944, pl. 50); il n'y a plus de chérubin lorsque l'iconographie devient plus libre (Florence, Baptistère; Salerne, antependium, etc.).

courte tunique. Dans les miniatures des Octateuques, Caïn se jette sur son frère en venant de la droite [1].

Les deux épisodes conservés dans le registre inférieur sont plus rarement représentés dans la peinture romaine. Dans le premier, on distingue parfaitement l'ange vêtu de blanc, avec une bande sur la manche de sa tunique, qui lutte avec Jacob. La représentation est tout à fait pareille à celles des mosaïques de Palerme et de Monreale ou à celle des Octateuques byzantins [2]. Le personnage qui est debout, à gauche, indique que le tableau comportait un deuxième épisode, mais nous n'avons pas assez d'éléments pour pouvoir préciser son sujet.

Le dernier tableau du second registre est également fidèle aux modèles byzantins : Benjamin, suivi par ses frères, est accueilli par Joseph avec le même geste que dans une mosaïque de l'atrium de Saint-Marc à Venise. Il y a dans les deux œuvres le même groupement des personnages, la même attitude embarrassée du jeune homme reconnu et enfin les mêmes petites architectures, qui se détachent sur le fond et qu'une inscription de la mosaïque permet de reconnaître pour des édifices de l'Égypte [3].

Deux fragments seulement du troisième registre sont conservés; ils sont trop peu importants pour que l'on puisse dire à quels épisodes ils se rattachaient. Toutefois, ils prouvent l'ample développement donné au récit de l'Ancien Testament qui comprenait aussi des épisodes avec Moïse et peut-être avec Josué, ce qui n'est pas fréquent dans le domaine de l'art romain au XIIe siècle.

Sur la paroi de droite, le récit évangélique commence en partant de l'arc presbytéral, et se continue vers l'ancienne entrée de l'église. Le premier tableau est l'Annonciation (pl. XIX) où l'ange se dirige de la gauche vers la droite. Ses ailes irisées sont déployées et il tient un bâton à la main. L'état de conservation de la fresque ne permet pas d'affirmer si la Vierge était assise en train de filer ou si elle était debout, à la manière byzantine. La première hypothèse est la plus vraisemblable. Un édifice avec un fronton triangulaire se détache sur le fond, derrière la Vierge, et se prolonge vers la droite jusqu'à une porte qui encadre l'image d'une servante. La composition diffère peu de ce que l'on voit à S. Giovanni a Porta

(1) Il semble que le détail d'Abel mourant, vêtu d'une tunique clavée et d'un pallium, à la manière des saints des premiers siècles de l'Église, soit propre au milieu romain. Cela peut s'expliquer si on considère Abel comme le premier martyr. Pour les mosaïques siciliennes, voir Bottari, *op. cit.*, fig. 38, 39 et 78. A l'iconographie des Octateuques se rattachent aussi l'antependium de Salerne et le tableau, aujourd'hui perdu, de la nef de S. Paolo fuori le mura (ms. Vat. barb. 4406 f. 32); la tradition byzantine reste presque inchangée jusqu'à la fresque du réfectoire de la Lavra du Mont-Athos, du XVIe siècle (G. Millet, *Monuments de l'Athos, La peinture*, Paris, 1927, pl. 152-153). Dans les tableaux à deux épisodes, on trouve généralement le meurtre d'Abel suivi du Châtiment de Caïn plutôt que de l'Offrande (antependium de Salerne, fresque de S. Paolo fuori le mura).

(2) Parmi les cycles romains ou qui se rattachent à Rome, un seul figure la Lutte de Jacob, c'est le cycle de S. Maria Antiqua (W. De Grüneisen, *Sainte-Marie-Antique*, Roma, 1910, fig. 88). Les cycles siciliens se terminent par cet épisode (R. Salvini, *Mosaici medioevali in Sicilia*, Firenze, 1949, pl. 44*b* et 65*b*).

(3) S. Bettini, *I mosaici*, pl. 86. Il est à signaler que, à Venise comme à Rome, dans les cycles disparus de S. Pietro et de S. Paolo, un développement considérable était donné au récit de Joseph (J. Garber, *Wirkungen der frühchristlichen Gemäldezyklen der alt-Peters und Pauls Basiliken in Rom*, Berlin, 1918, pl. I et III).

Latina, sauf pour les architectures et la troisième figure. On a déjà des exemples de celle-ci dans l'iconographie romaine du VIIIe et du IXe siècle et on la voit aussi à S. Urbano alla Caffarella au XIe siècle (1). M. Millet a bien observé ce dernier détail qui a pour source littéraire le Protévangile de Jacques : il fut introduit sous l'influence de la troisième figure de l'épisode de la Visitation et passa de l'Orient, où l'on en observe quelques exemples, dans les peintures murales de Cappadoce, ainsi qu'en Occident, dans l'iconographie carolingienne (2). En admettant une origine orientale du motif, on doit croire que le peintre de Marcellina a regardé plutôt des modèles romains, qui étaient peut-être alors plus nombreux qu'aujourd'hui.

La Visitation est entièrement perdue. Il existe un petit fragment de la Nativité avec un admirable groupe d'anges, qui, du ciel, descendent dans un bel élan vers le berceau de l'Enfant; en haut, on voit l'amorce de la courbe du ciel, où jadis brillait probablement une étoile. Le détail est fort intéressant pour la reconstitution de l'épisode : si on tient compte de l'espace disponible, la Vierge couchée devait être placée vis-à-vis de l'Enfant, comme à Daphni. La miniature byzantine offre aussi plusieurs exemples de groupes assez nombreux d'anges adorateurs. Ce qui semble être un élément nouveau, c'est l'élan avec lequel les anges descendent du ciel (3). La scène diffère de la formule traditionnelle du décor monumental byzantin, car il y manque les deux épisodes de l'Annonce aux bergers et du Voyage des Mages. Le peintre peut s'être inspiré des cycles romains de S. Urbano alla Caffarella et de S. Giovanni a Porta Latina, plutôt que de la tradition de la miniature byzantine qui préférait développer successivement les moments divers de la narration évangélique (4). Son caractère narratif est bien loin de celui des Fêtes byzantines qui est autrement solennel.

Cela est bien démontré par les deux scènes suivantes qui sont justement marquées d'un esprit narratif; l'Annonce aux bergers et le Voyage des Mages, celles-ci aussi fragmentaires (pl. XXI). De la première, il reste seulement la partie droite. Un berger est couché sous une tente, devant un portique; il tourne la tête comme pour écouter l'appel de l'ange qui n'est plus visible : au bas est l'enceinte où les brebis sont dessinées avec un gracieux sens

(1) Parmi les exemples romains, mentionnons un relief en marbre à S. Giorgio in Velabro (A. Muñoz, *Il restauro della basilica di S. Giorgio in Velabro in Roma*, Roma, 1926, fig. 38) et la boîte en argent du Sancta Sanctorum (H. Grisar, *Die römische Kapelle Sancta Sanctorum und ihr Schatz*, Freiburg in Br., 1908, fig. 36) datés tous les deux des VIIIe-IXe siècles; pour la fresque de S. Urbano alla Caffarella, voir A. Busuioceanu, *Un ciclo di affreschi del sec. XI : S. Urbano alla Caffarella*, dans *Ephemeris daco-romana*, 1924, p. 14.

(2) G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*, Paris, 1916, p. 89-91. Il est probable que le motif passa du milieu carolingien (ivoire de Würzburg) dans celui de Rome.

(3) Le nombre des anges auprès de l'Enfant varie toujours; il augmente considérablement dans un Tétraévangile du Vatican (Vat. gr. 610); une correspondance plus directe avec la fresque de Marcellina se trouve dans le manuscrit copte 13 de la Bibliothèque nationale à Paris (Millet, *Recherches*, fig. 80).

(4) Pour les manuscrits byzantins dans lesquels les trois moments de la Nativité, de l'Annonce et du Voyage se développent successivement dans une frise continue, voir Millet, *op. cit.*, p. 124 et 136. Le même auteur signale aussi que ces manuscrits se rattachent à la tradition iconographique paléo-chrétienne. Il faut remarquer que le Voyage des Mages ne se trouve pas dans les cycles de S. Urbano et de S. Giovanni a porta Latina.

du mouvement. Le type du berger relève de l'iconographie traditionnelle et il est tout à fait pareil à celui qui est représenté à gauche de l'ange, dans le même épisode de S. Giovanni a Porta Latina. Toutefois, l'ensemble est difficile à compléter car les éléments de cette scène sont groupés dans notre peinture d'une façon tout à fait différente. A partir du cycle de S. Urbano alla Caffarella, les peintres avaient interprété ce sujet avec une certaine liberté, en groupant les différents éléments traditionnels et en donnant à ceux-ci un cachet de narration populaire (1). Dans la deuxième scène, qui représente le voyage des Mages et qui est très endommagée, on voit deux cavaliers; le motif est tiré de l'iconographie traditionnelle, mais il y manque cette agitation qui caractérise les miniatures byzantines du XIe et du XIIe siècles, ainsi que la décoration monumentale de la même période.

L'Adoration des Mages est le dernier épisode du registre supérieur (pl. XXI). L'Enfant, tenu dans les bras de la Vierge, bénit à la manière latine, et il accueille les trois rois. Ceux-ci, représentés dans l'attitude de l'offrande, sont d'aspect différent. Ils sont vêtus de robes décorées à la façon orientale et coiffés de chapeaux coniques qui rappellent le bonnet phrygien. On trouve une correspondance iconographique plus directe, encore une fois, dans les fresques de S. Giovanni a Porta Latina, où l'on voit presque tous ces mêmes éléments sauf pour ce qui est du costume des rois et du portique. Celui-ci se développe sur le fond en donnant un riche décor à l'ensemble (2). Ainsi se termine le registre supérieur, mais il se peut que le récit continuât avec un épisode ou deux (par exemple avec la Fuite en Égypte), car au commencement du second registre est représenté Jésus parmi les docteurs, épisode qu'on trouve dans le récit évangélique beaucoup plus loin.

Le fragment qui reste permet de reconstruire la scène dans son ensemble. A côté de Jésus bénissant, étaient assis quatre docteurs, dont il ne demeure que la figure du premier et une partie de celle du second. Marie est placée à gauche, suivie par Joseph (pl. XXII), comme dans la mosaïque de Monreale, tandis qu'à S. Giovanni a Porta Latina les deux figures sont l'une à gauche et l'autre à droite de Jésus. La forme de la coiffure du docteur, le caractère énergique de son visage et l'intensité de son expression attentive sont particulièrement remarquables.

Après deux tableaux entièrement perdus, il y en a un autre qui est difficile à interpréter : on peut y voir l'extrémité d'une barque avec sa poupe recourbée, d'où l'on voit pendre une rame. On voit dans cette barque deux figures d'apôtres et partie d'un troisième; le personnage placé à droite a les traits caractéristiques de saint Pierre; sur le fond se détache une grande voile jaune. L'iconographie de l'Évangile connaît plusieurs scènes de ce genre. Mais celle de la Pêche miraculeuse, dont parle Jean (XXI, 1-2), caractérisée par la présence du Seigneur sur le bord du lac, devra être exclue, car elle fait partie des apparitions qui suivent la Résurrection (3). On n'y peut pas reconnaître non plus la vocation de Pierre et d'André, parfois représentée de la même manière, avec seulement les

(1) Pour les termes de comparaison, voir les articles cités de Stygger et de Busuioceanu.

(2) Voir Stygger, *op. cit.*

(3) Pour les caractéristiques de cet épisode, voir, par exemple, les peintures murales du Catholicon de Lavra (Millet, *Les monuments de l'Athos*, pl. 119, 2) et le panneau de l'antependium de Salerne, avec saint Pierre marchant sur les eaux.

deux Apôtres dans la barque [1], ni l'épisode de la tempête apaisée, qui nous montre à la fois Jésus couché sur la poupe et Jésus debout sur la proue lorsqu'il chasse la tempête [2]. L'explication la plus probable est celle qui se rattacherait au récit de saint Luc (v, 1-2) illustré par une mosaïque de Venise; cependant le moment choisi n'est pas celui de la pêche, mais celui de la Prédication de Jésus, ce que semble suggérer l'attitude attentive et réfléchie des apôtres [3].

La Guérison de l'aveugle-né est la dernière scène du registre. La figure du Christ, vêtu d'une tunique blanche et d'un pallium rouge, s'impose à notre attention, tandis qu'il approche sa main bénissante de l'aveugle qui se penche en avant vers lui avec son geste incertain et son expression éteinte, particulière à celui qui n'a jamais vu. La scène présente les caractéristiques déjà fixées à l'époque paléochrétienne, mais des correspondances exactes se retrouvent aussi dans l'iconographie dominée par Byzance, par exemple à S. Angelo in Formis. Ici, on voit en outre l'aveugle qui se lave à la fontaine, mais ce détail disparaît dans des œuvres byzantines tardives comme la fresque du Dochiariou [4]. Le reste du récit christologique est entièrement perdu.

Sept seulement des douze épisodes de l'Ancien et du Nouveau Testament conservés à Marcellina peuvent être rapprochés de ceux de l'église de Porta Latina. Sauf quelques variantes tirées du répertoire iconographique local ou quelques groupements particuliers des éléments traditionnels, le parallélisme des deux découvertes est assez remarquable. Les cinq scènes qui manquent ou qui ont disparu à S. Giovanni a Porta Latina se rattachent, à travers les mosaïques de Venise et de Sicile, aux formules répandues par Byzance.

Étant donné leur rapport avec les fresques de S. Giovanni a Porta Latina, les peintures de l'église de Marcellina ne peuvent être séparées, en ce qui concerne l'iconographie, des cycles romains et ombriens de la fin du XIIe siècle. Par conséquent, on peut croire que les premiers épisodes de la Création, qu'on voyait autrefois à Marcellina, suivirent l'iconographie particulière des cycles qui se rattachent à la tradition des Bibles antiques, avec l'image du Père Éternel jeune et imberbe, assis sur le globe [5]. Au contraire, dans les Octateuques byzantins, Dieu Créateur n'est jamais anthropomorphisé, étant représenté

(1) Voir le panneau de l'antependium de Salerne.

(2) On retrouve l'épisode avec ses caractéristiques, soit à Venise (S. BETTINI, *op. cit.*, pl. 35), soit à Gračanica (J. D. STEFANESCU, *Iconographie de la Bible,* Paris, 1938, pl. 69), soit à l'Athos (MILLET, *op. cit.,* pl. 224, 1).

(3) Voir BETTINI, *op. cit.*, pl. 34. La mosaïque de Venise, elle non plus, n'a pas les détails du filet; au contraire, on y voit le Seigneur qui prêche à la foule installée sur le bord du lac. Les deux épisodes sont improprement définis comme Pêche miraculeuse.

(4) Représentations de ce sujet dans l'iconographie paléochrétienne : ivoire du Victoria and Albert Museum à Londres, chaire de Maximien à Ravenne, médaille en or provenant d'Adana, au Musée de Constantinople, etc. Pour les fresques de S. Angelo in Formis et de Dochiariou (Athos), voir STEFANESCU, *op. cit.,* pl. 70.

(5) M. Toesca a indiqué le rapport entre les cycles du XIIe siècle et les Bibles antiques (*Storia dell'arte italiana,* I, Torino, 1927, p. 928); il y est revenu dans l'article ci-dessus. Comme il l'observe, le Père Éternel, jeune et imberbe, apparaît aussi dans les miniatures de l'époque carolingienne, mais il y est toujours représenté debout et non pas assis sur le globe.

par un rayon ou une main tendue dans l'arc du ciel [1]. En effet, il n'y a pas, dans les fresques de Marcellina, d'éléments qui indiquent une influence particulière et spécifique du milieu byzantin ou, en tout cas, cette influence n'a pas été plus directe ou plus sensible que ce qu'on peut observer dans d'autres cycles, de telle sorte que le problème iconographique doit être ici considéré d'une façon générale.

Sur la formation des cycles du XIIe siècle, l'influence exercée par les Octateuques, œuvres qui commentent avec une grande richesse d'images le texte sacré, doit être limitée aux épisodes de l'Ancien Testament faisant suite à la Création, épisodes qui, pour être moins souvent représentés dans la peinture romaine, manquaient d'une tradition iconographique propre [2]. A ce propos, on peut mentionner, parmi les fresques de Marcellina, les épisodes de la Lutte de Jacob et de la Reconnaissance de Joseph. De même, dans le cycle christologique, les formules élaborées par Byzance et l'Orient chrétien étaient tellement répandues, dès le commencement du moyen âge, que plus tard une influence directe de l'iconographie byzantine s'y manifeste souvent. Par conséquent, il serait d'une grande importance de connaître les représentations tirées des deux Testaments qui, fixées sur les murs des grandes basiliques romaines, remontaient au Ve siècle (on n'en connaît que les sujets) [3].

En effet, au moment où une nouvelle ordonnance décorative fut fixée dans la région romaine, où depuis S. Giovanni a Porta Latina jusqu'à la basilique d'Assise, on peut compter beaucoup d'exemples de représentations de l'Ancien et du Nouveau Testament, les peintres ont certainement posé leurs regards sur le décor des vieilles basiliques. Certes, la culture renouvelée de l'Occident fut stimulée, dans le domaine de l'art religieux, par l'exemple de Byzance, qui avait aussi réorganisé le décor de ses églises en rapport avec leur plan cruciforme à coupole. Mais en ce qui concerne les cycles, au lieu d'accepter les formules liturgiques de Byzance, ses théophanies et ses fêtes, qu'elle ne pouvait pas comprendre à cause de sa mentalité même, Rome retourna à sa vieille «concordantia» déterminée aussi par la forme basilicale de ses églises qui n'avait presque pas changé [4].

La correspondance entre les deux Testaments a, dans les églises du XIIe siècle, presque la même signification qu'à l'époque paléochrétienne; c'est une concordance entre les deux récits considérés dans leur ensemble. Ils représentent encore les deux mondes de l'ancienne et de la nouvelle Loi, les deux Églises qui, comme disait saint Jérôme en commentant

(1) Pour la représentation de Dieu et du ciel dans les Octateuques, voir W. DE GRÜNEISEN, *Il cielo nella concezione religiosa e artistica dell'alto medio evo,* dans *Archivio della Società Romana di Storia Patria,* 1906, p. 413.

(2) L'influence des Octateuques est signalée par M. TOESCA (*Storia, op. cit.*, p. 928), sans être précisée.

(3) Les anciens cycles des basiliques romaines nous sont presque inconnus. Les copies du cycle de S. Paolo fuori le mura, conservées dans un manuscrit du Vatican (Vat. barb. 4406) ont été exécutées d'après les fresques de Cavallini. Plusieurs éléments iconographiques rattachent ces peintures aux cycles du XIIe siècle; si l'on pense à la forte individualité du maître et à la nécessité d'intervenir dans laquelle il se trouvait à cause de l'état des fresques, on a peu de chance de trouver une correspondance réelle entre le nouveau et l'ancien décor. Les conclusions auxquelles M. Garber arrive dans son étude citée plus haut, ont une valeur plutôt douteuse, et toute sa thèse devrait être examinée à nouveau.

(4) Cf. A. GRABAR, *Martyrium,* II, Paris, 1946, p. 320.

l'épître de saint Paul aux Galates, forment à travers leur union, l'Église universelle[1]. La correspondance dogmatique qui rapporte un épisode à l'autre, comme le Sacrifice d'Isaac au Crucifiement selon la pensée de Bède, reste inconnue aux peintres de l'époque romane[2]. Le principe théologique et liturgique, qui règle à Byzance le cycle des fêtes, a fait place à une narration chronologique, et celle-ci par conséquent doit être considérée seulement dans son ensemble.

Les cycles picturaux des grandes basiliques antiques étaient donc des motifs d'inspiration pour les peintres, de même que les architectes du XIIe siècle imitaient les colonnades et les proportions des églises paléochrétiennes. Tout cela fait penser que l'influence exercée par la tradition locale sur la formation iconographique des cycles du XIIe siècle ne fut pas sans importance. Mais il serait difficile de préciser la portée de cette source d'inspiration car trop de monuments ont disparu.

Ce qui nous intéresse surtout c'est que dans les fresques de Marcellina l'influence de Byzance reste, pour l'iconographie, tout à fait générale et qu'elle n'est pas plus sensible dans les autres cycles du même temps.

Le cadre architectural des fresques attire particulièrement notre attention. Les tableaux ne sont pas encadrés par de simples bandes rouges, comme à S. Giovanni a Porta Latina, mais ils sont placés dans un ensemble architectural qui se développe sur toute la paroi. Cet ensemble nous donne dans le premier registre une suite de colonnes cannelées en marbre veiné de rose et de violet (pavonazzetto), et au-dessus de celles-ci une suite de niches qui renferment des poissons et qui alternent avec des consoles vues en perspective sur une bande rouge; dans le second registre, des colonnes lisses, de la même qualité de marbre, soutiennent un fragment d'architrave qui continue, en reculant au deuxième plan, décoré de petites consoles entre deux frises d'oves. Le décor architectural est pareil à celui qu'on voit dans les fresques de S. Pietro à Ferentillo où nous trouvons les mêmes motifs; cependant dans l'église de Marcellina l'effet illusionniste devait être bien plus évident et vif à cause du relief des colonnes et des corniches, en raison aussi de l'interprétation plus libre et dégagée de la perspective. Cette fois la source était Byzance; les chapiteaux à feuillages et rinceaux rappellent des modèles byzantins plutôt que des modèles romans.

En haut de l'arc presbytérial domine le buste du Christ enfermé dans un *clipeus* et bénissant à la latine; à côté de lui, plusieurs anges prosternés dans l'attitude de l'adoration (pl. XX, XXII); tandis qu'en bas, à gauche et à droite de l'arcade et isolés du reste de la composition, deux prophètes se dressent debout, le rouleau à la main (pl. XXIII). Le motif relève du décor monumental des arcs triomphaux romains. Le *clipeus* est tiré des visions apocalyptiques de S. Clemente à Rome, de S. Silvestro à Tivoli et de S. Abbondio à Rignano Flaminio[3]. Les prophètes aussi ont la même origine et ils doivent être reconnus

(1) *P. L.*, XXVI, 407.
(2) *Vita quinque SS. Abbatum.*
(3) Pour la mosaïque de l'arc de S. Clemente à Rome, voir C. Cecchelli, *S. Clemente*, Roma, s. d., p. 104; pour les fresques de Tivoli : F. Hermanin, *op. cit.*, p. 258, et pour celles de Rignano : D. Tumiati, *La chiesa dei Ss. Abbondio e Abbondanzio in Rignano Flaminio presso Roma*, dans *L'Arte*, 1898, p. 12.

pour Isaïe et Jérémie par analogie avec les deux représentations de S. Clemente et de S. Maria in Trastevere à Rome[1]. Les anges prosternés ont pris la place des Vieillards et des symboles apocalyptiques et leur attitude, qui se rattache à la « proskynisis » du cérémonial de la cour de Byzance, est peut-être l'élément le plus saillant de l'influence iconographique byzantine dans les fresques de Marcellina.

Sur la face opposée de l'arc, on voit une représentation assez rare, la Chute des anges rebelles. Au-dessus de la courbe du ciel, Michel, vêtu d'une courte tunique et d'une chlamyde, comme les saints militaires du monde byzantin, tient dans la main droite une longue lance. Les anges en tunique et pallium gardent la même attitude et frappent des diables noirs et difformes, aux grimaces convulsées et aux mains onglées (pl. XX, XXIII). La perte de la partie inférieure de la fresque est très regrettable, car elle nous eût livré un exemple de la fabuleuse imagination du moyen âge.

L'épisode toutefois n'est pas conçu dans l'esprit de l'art byzantin, comme on le voit par exemple dans la fresque de Dionysiou, dans laquelle au-dessous de la synaxe des incorporels, les anges tombent par l'effet de la puissance divine[2]. Le peintre de Marcellina a conçu son sujet comme une véritable lutte livrée entre les anges et les diables. L'esprit dynamique de la scène, qui n'a rien à faire avec la vision extatique de Byzance, se rattache plutôt à une tradition toute occidentale, comme par exemple à des sculptures de certaines églises romanes de l'Italie du Nord qui nous donnent le même sujet[3].

Les parois du presbytère sont aussi décorées de fresques partagées en deux registres qui représentaient des épisodes de la vie de saint Pierre. Un sujet pareil avait été traité presque en même temps à S. Pietro de Tuscania et dans les églises de Sicile où on le trouve à côté des épisodes de l'Ancien et du Nouveau Testament. Le tableau encore conservé représente la Dispute de saint Pierre avec Simon le Magicien et la Chute de celui-ci, la tête en bas, à l'extrémité droite de la composition.

Ce remarquable ensemble de fresques, quoiqu'il fît partie d'un même projet, ne fut pas exécuté par un seul peintre. A côté du maître plus habile et plus noble, qui dirigea toute l'œuvre, travaillèrent ses élèves. Leur intervention affaiblit naturellement les qualités du style. La conservation inégale des fresques ne permet pas de rendre toujours à chacun sa partie, le travail des différents artistes s'entrelaçant et se mêlant continuellement. Toutefois, on peut définir assez bien l'œuvre de ceux qui montrent une individualité plus marquée. Le peintre qui exécuta le prophète Isaïe se rattache pour le type du personnage aux mosaïstes romains du XIIe siècle et à un des deux maîtres qui avaient peint les bustes de S. Croce in Gerusalemme[4]. Il donne cependant au contour de ses figures une interprétation presque dramatique; il modèle par glacis, mais l'effet qu'il atteint est celui d'une dureté âpre;

(1) On trouve déjà deux prophètes à côté de l'arcade, dans la mosaïque de S. Maria in Domnica, mais leur identification n'est pas facile. A S. Clemente, ainsi qu'à S. Maria in Trastevere, il y a les prophètes Isaïe et Jérémie séparés du reste de la composition, comme dans l'église de Marcellina.
(2) Millet, *Athos*, pl. 211, 2.
(3) R. Jullian, *L'éveil de la sculpture italienne, la sculpture romane dans l'Italie du Nord*, Paris, 1945, p. 101, 250 et 253.
(4) Wilpert, *op. cit.*, pl. 248.

sa forme est sèche et énergique et la façon des plis violemment rehaussés de blanc est rigide et tranchante. La leçon de Byzance a poussé le peintre à quitter la manière linéaire de l'école romaine du XIe et du XIIe siècle, mais sans pouvoir modifier son propre caractère.

On peut saisir assez bien l'individualité d'un second peintre, dans la Lutte entre les anges et les diables, ainsi que dans quelques parties des tableaux de la nef. Son contour noir limite les figures d'une façon large et ample; sa forme est robuste et parfois lourde. Ses plis répétés et incisifs transforment en fractures les rythmes harmonieux de la vision byzantine. Ses figures sortent de l'extase des modèles pour atteindre une attitude dynamique; le classicisme hellénistique se perd dans la lourdeur des formes, quoique la pâte des couleurs demeure douce et riche. Les ombres se rétrécissent. La manière du peintre de la Lutte est bien différente de celle du peintre d'Isaïe, car elle ne donne pas à la forme une vigoureuse sécheresse et ses subtiles rehauts ne modèlent pas la plate surface des costumes.

Très aisément on peut distinguer la manière du maître qui a dirigé la décoration tout entière et auquel on doit la meilleure partie du travail. Tout d'abord, nous sommes frappés par le sens de la perspective. Celle-ci, qui encadre les tableaux entre des colonnes saillantes et qui enfonce les niches dans la frise entre des consoles en biais, dépend d'une tradition qui se rattache à la peinture ancienne, mais en se revêtant d'un aspect irréel, qui se cristallise dans une formule précieusement susceptible de variations à l'infini. Si on regarde les tableaux, on peut observer cette perspective qui, — un peu plus tard, — devait libérer la peinture italienne de la manière linéaire, particulièrement dans les épisodes du Meurtre d'Abel, de l'Annonciation, de la Lutte de Jacob ou du Voyage des Mages, qui se détachent sur un fond jadis bleu et aujourd'hui noir par effet de l'oxydation des couleurs. Les personnages, vus de trois quarts ou subtilement échelonnés dans différents plans, vainquent la rigidité, traditionnelle dans les épisodes de Jésus parmi les docteurs et de la Pêche miraculeuse. La leçon de Byzance, tirée des manuscrits, est à la base de la culture figurative du peintre.

Avec une merveilleuse fraîcheur, il varie subtilement les tons de la couleur dans les robes de l'ange annonciateur et en dispose les plis selon un rythme qui porte l'empreinte d'une formule harmonieuse. Le peintre modèle les chairs de chaque figure avec une pâte douce de ton chaud et à l'aide d'ombres foncées il obtient des formes solides et délicates en même temps. Celles-ci, même quand elles sont limitées par des contours noirs, ne sont pas incisives, car même le contour n'a rien du dessin dynamique et expressif. Il n'est pas moins pictural et chromatique que les taches d'ombre. Un souvenir très vif de la tradition hellénistique se retrouve dans la sereine clarté des regards, dans la savante harmonie des attitudes, dans l'équilibre des compositions. Ce souvenir est évidemment parvenu jusqu'au peintre de Marcellina à travers la connaissance de la peinture aulique de Byzance.

Profondément pénétré de la peinture byzantine, qui est le fondement de son individualité, le peintre de Marcellina se distingue de tous ses contemporains. Par exemple, le maître qui décora l'église de S. Pietro a Ferentillo était également imprégné de culture byzantine, mais il avait donné moins d'importance au relief pour accentuer le contour, qui est parfois tranchant, et il avait ainsi souligné la vivacité des gestes. Même quand il tâche de nous donner le sens de la forme avec la pâte de la couleur, il n'atteint jamais la chaude

intensité du peintre de Marcellina. Il garde en général un caractère un peu archaïque, dû à un certain allongement des figures et à un sens décoratif qui semblent rappeler le goût ornemental de la peinture romaine du XIe et du XIIe siècle [1].

Le même enseignement de Byzance donne des résultats différents dans les fresques de S. Giovanni a Porta Latina. Le maître des vieillards apocalyptiques par ses rehauts âpres et tranchants, par son modelé solide et dur, obtient des effets assez peu distincts de ceux du peintre d'Isaïe à Marcellina. Le maître plus noble, qui exécuta les épisodes de la Création, a, lui aussi, puisé à la peinture aulique de Byzance. Mais si on compare l'ange de l'Annonciation de Marcellina avec celui qui chasse Adam et Ève du Paradis, on aperçoit les différences qui toutefois sont le fruit de l'étude du même modèle. Le plasticisme de Marcellina s'est revêtu à S. Giovanni a Porta Latina d'une matière chromatique plus dure et compacte que le contour définit avec une fermeté d'un goût romain plutôt qu'hellénistique. Une touche vive et facile, qui est particulièrement sensible dans les scènes du Nouveau Testament, ne fait pas non plus défaut dans celles de l'Ancien Testament, en modifiant la sérénité splendide des modèles [2].

Il convient d'attribuer la décoration du maître de Marcellina à l'école qui se développe à mesure qu'augmente la connaissance des formes byzantines, depuis les archaïsmes romans du peintre de Ferentillo jusqu'à l'œuvre admirable de Pietro Cavallini. Influencé par les modèles auliques byzantins, l'artiste en a compris la haute poésie et l'esprit classique. L'art de notre peintre appartient à une phase de la culture picturale qui fait suite à celle des fresques de S. Giovanni a Porta Latina. La pâte de ses couleurs conserve toutefois la dense richesse des miniatures byzantines du XIIe siècle, quoique la vibrante émotivité hellénistique ne soit pas encore développée jusqu'à la grandeur monumentale des fresques de Grottaferrata. Malgré le manque de données historiques pour établir une date exacte, les peintures de Marcellina doivent être placées après celles de S. Giovanni a Porta Latina, au commencement du XIIIe siècle ou au plus tard dans la première moitié de ce siècle.

La grande beauté des figures, la sérénité hellénistique des visages, l'harmonie des proportions et enfin le charme de la couleur font du peintre de Marcellina un artiste vraiment noble. Il est peut-être le premier qui fit connaître à Rome, sous une forme assez pure, la nouvelle culture humaniste de Byzance qui y fleurissait déjà sous Alexis Comnène.

Rome. Guglielmo MATTHIAE.

[1] Il n'y a pas d'études complètes sur les fresques de Ferentillo, mais on peut consulter E. WÜSCHER-BECHI, *Sopra un ciclo d'affreschi del Vecchio e Nuovo Testamento nella Badia di S. Pietro presso Ferentillo*, dans *Dissertazioni della Pont. Accademia d'Archeologia*, 1907, p. 197; TOESCA, *Storia*, p. 928; E. LAVAGNINO, *Il Medioevo*, Torino, 1936, p. 392.

[2] M. TOESCA (*op. cit.*, p. 928) avait noté, à S. Giovanni a Porta Latina, une différence de style entre les fresques représentant les vieillards de l'Apocalypse et celles qui figurent les épisodes de l'Ancien et du Nouveau Testament. Plus tard, cette question de style a été également traitée par M. LAVAGNINO (*Il Medio evo*, Torino, 1936, p. 395). Les épisodes de la nef ne sont pas peints tous par le même artiste. Il faut distinguer la main d'un maître plus noble, dans les tableaux de la Genèse, et celle d'un élève, qui insiste moins sur le modelé, dans les épisodes du Nouveau Testament.



Marcellina. Annonciation. L'archange.



Marcellina. Annonciation. Tête de l'archange.



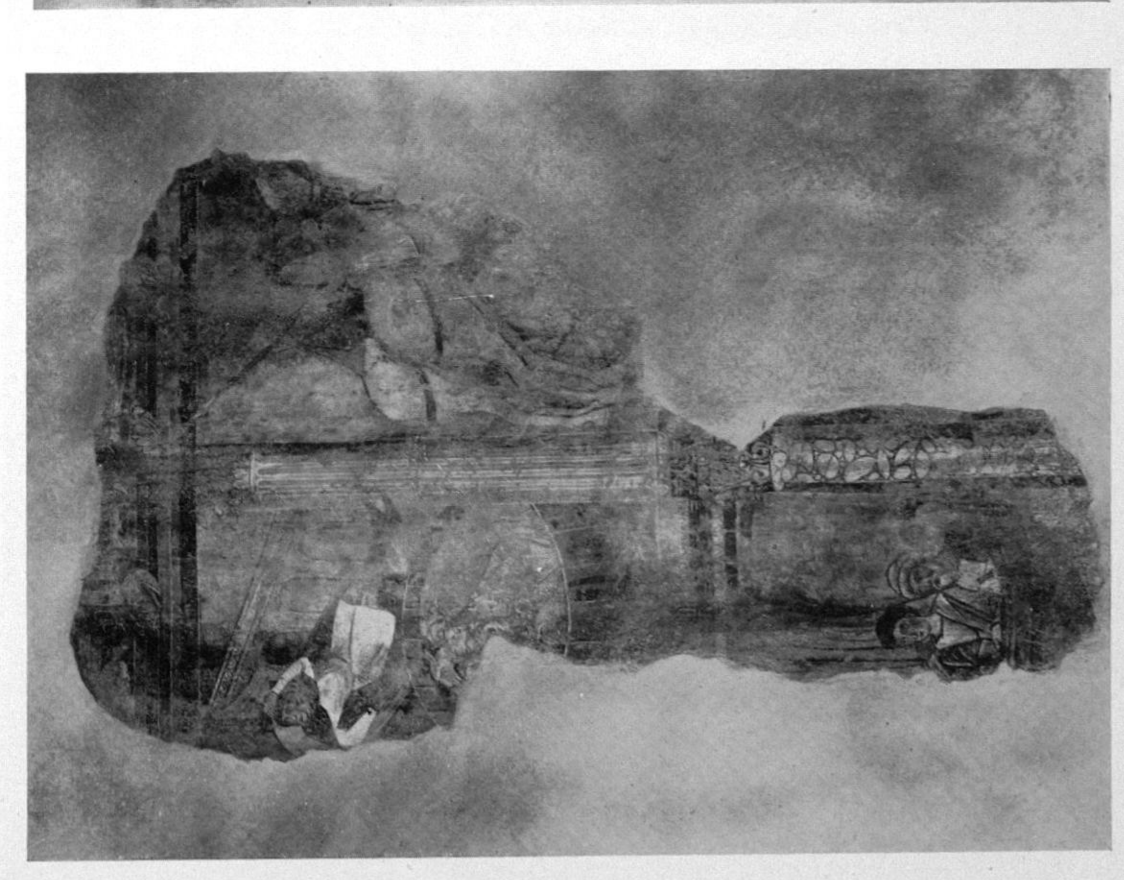
Marcellina. Le Christ adoré par les anges.



Marcellina. Les anges repoussent les diables.



Marcellina. Adoration des Mages.



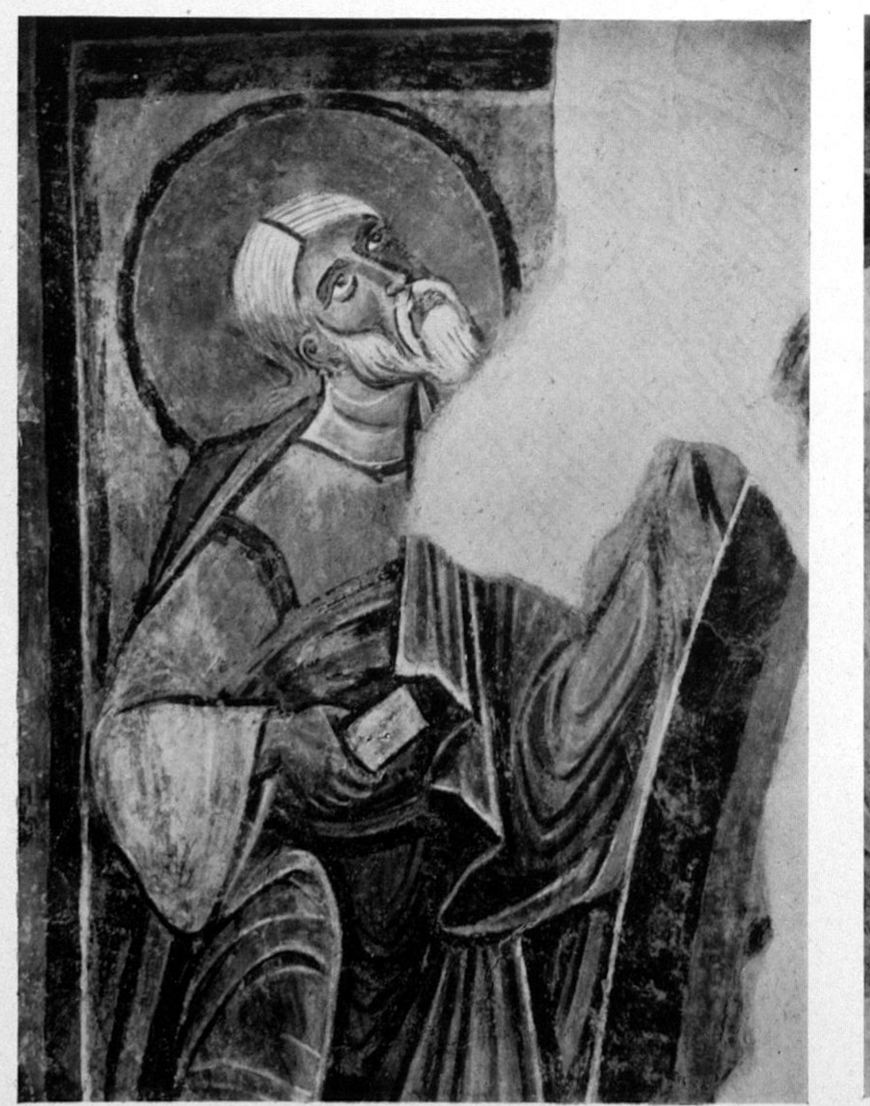
Marcellina. Annonce aux bergers. Voyage des mages.
Pêche miraculeuse.



Marcellina. Le Christ adoré par les anges. Tête d'un ange.



Marcellina. Jésus parmi les docteurs. Joseph.



Marcellina. Isaïe.



Marcellina. Les anges repoussent les diables (détail).

PEINTURES MURALES CAROLINGIENNES

À SAINT-MAXIMIN DE TRÈVES

PAR

HANS EICHLER

Dans ces vingt dernières années, l'histoire de l'art du haut moyen âge a fait des progrès considérables. Mais nous continuons à connaître assez mal les peintures murales pré-romanes, mérovingiennes et carolingiennes, quoique d'abondantes sources écrites nous signalent de nombreuses images murales de cette époque, dans les pays au Nord des Alpes. Ces textes permettent d'établir une continuité de la tradition de l'art monumental. Mais si le grand art figuratif des peintures murales des VIe-IXe siècles, dans les églises d'Italie et du Proche-Orient, a fourni aux artistes européens du haut moyen âge bien des modèles suggestifs, une impulsion créatrice nouvelle, au Nord de l'Europe, amena la transformation de ces modèles.

Nous continuons à imaginer la peinture pré-romane au Nord des Alpes surtout à travers les miniatures, où nous la trouvons plus spontanée et d'un style plus pur qu'ailleurs. La miniature nous montre aussi comment l'image figurative s'était développée après s'être libérée de l'étreinte ornementale et comment elle fut dotée de ses moyens d'expression propres. Dans ce processus, la peinture murale a pu jouer un rôle certain, en tant que modèle stimulant.

La miniature n'était accessible qu'à un petit nombre d'élus, ceux qui savaient lire et écrire, membres du clergé et laïques des hautes classes. Quant au peuple des fidèles, les vérités du christianisme lui étaient transmises, en images, par les peintures murales des églises. Ainsi nous savons que, sous Charlemagne, les peintures murales faisaient l'objet de soins particuliers de la part des envoyés de l'empereur, selon un document de 807 qui le dit expressément. Cela suppose un usage courant de la peinture murale à l'époque pré-romane, et les *tituli* conservés des images murales disparues le confirment également.

Mais, de ces œuvres, il ne nous reste que bien peu d'exemples au Nord des Alpes. En France, ce sont les quelques fresques de la crypte de Saint-Germain à Auxerre et les mosaïques de Germigny-des-Prés. Pour retrouver des cycles plus considérables, nous avons à nous rendre dans deux églises monastiques de pays situés à l'écart, au Tyrol et dans les Grisons (Graubünden), à Saint-Procalas, près de Naturns, et à Saint-Benoît à Mals. Non loin de là, en territoire suisse, dans l'église monastique Saint-Jean de Münster, une découverte très récente a fait apparaître un cycle beaucoup plus complet de peintures



murales carolingiennes. Ces images s'ajoutent aux peintures provenant de la même église, conservées au *Landesmuseum* de Zurich.

En Allemagne, on connaît quelques restes très fragmentaires de peintures murales, à la cathédrale d'Aix-la-Chapelle. Des fouilles récentes ont permis de constater la présence de peintures murales dans la cathédrale carolingienne de Cologne (on en a trouvé de nombreux petits fragments). A Lorsch, on a découvert des morceaux de peintures murales avec personnages (dans une chapelle devant le chœur de l'église) et, en outre, une décoration murale à motifs architecturaux dans la «Torhalle» (Porte Triomphale) du couvent. De petits fragments de fresques sont préservés à Saint-Florin de Coblence. Au-dessus de l'autel d'une petite chapelle de Kroziegen (près de Fribourg-en-Brisgau), on reconnaît les contours d'une image plus grande tirée de la légende de saint Jean. Mais tous ces restes de peintures monumentales en Allemagne sont dépassés — quant à l'ampleur des images et à leur état de conservation — par les fresques d'une crypte de l'abbaye bénédictine de Saint-Maximin, à Trèves, dégagées par le *Landesmuseum* de cette ville en 1936-1939 (pl. XXIV-XXVIII).

Il faut d'abord que nous indiquions rapidement les faits relatifs à l'histoire de cet édifice. L'abbaye Saint-Maximin s'élève sur un terrain qui a un long passé historique. Elle se trouve au delà des murs de la ville antique et médiévale, sur l'emplacement d'un cimetière romain, attesté également pour la période paléo-chrétienne. Sur ce terrain s'élevait aussi, à la fin de l'Antiquité, une grande maison particulière, qui servit de noyau à un édifice cultuel chrétien (il en fut de même, à Trèves, pour la cathédrale, pour Saint-Mathieu et pour Saint-Martin).

Des hypogées romains, qui se trouvaient dans le voisinage immédiat de cette villa, furent réutilisés à l'époque paléo-chrétienne. Ces hypogées étaient d'un type courant dans la région de Trèves. Le corps de saint Maximin fut déposé dans un de ces tombeaux romains.

Pour la période mérovingienne, sont attestés (par des fouilles à l'intérieur de l'église actuelle, qui date de la fin du XVIIe siècle) les restes des murs d'une basilique, qui fut construite en connexion avec un mausolée romain.

Pour la période carolingienne, il y a lieu d'indiquer une restauration de 700 environ, au cours de laquelle les restes de saint Maximin furent, très vraisemblablement, transportés dans l'un des mausolées romains. Ce fut probablement la cause de l'introduction du mausolée dans la construction mérovingienne. L'abbaye de Saint-Maximin, florissante à l'époque carolingienne, fut dévastée par les Normands, lors de leur attaque sur Trèves, pendant les journées de Pâques de 882.

Après cette catastrophe, on se contenta d'abord de réparations indispensables, et ce n'est que dans la quatrième décade du Xe siècle — après un effondrement de l'église en 933 — que l'abbé Ogo entreprit une construction nouvelle.

Le chœur de ce sanctuaire roman précoce (ottonien) fut consacré en 942. C'était une basilique à transept avec trois absides semi-circulaires. Le mur de l'abside centrale détacha du reste l'une des chambres funéraires du mausolée, et une partie de celle-ci fut laissée à l'intérieur de ce local funéraire. Or, les peintures murales qui nous intéressent se trouvent dans cette partie de la chambre funéraire, isolée par le mur de l'abside du Xe siècle. C'est



ce qui nous permet d'établir un *terminus ante quem* irréprochable pour les peintures, soit 935 environ. Les fresques sont antérieures à cette date.

Les autres parties du mausolée antique furent transformées et complétées de façon à former une crypte extérieure, avec un rez-de-chaussée à cinq nefs et un étage à trois nefs. Cette crypte fut consacrée en 952. Jusqu'au début du XIXe siècle, ce fut là que saint Maximin fut vénéré en tant que saint titulaire de l'église. La crypte s'étendait *ad pedes sanctorum*, car en 942, lors de la consécration du chœur, on y déposa, dans des sarcophages, aux côtés de saint Maximin, les corps des saints Nicetius et Agricius. La crypte extérieure se trouvait donc *devant* les tombeaux de ces saints et elle remplaçait un local cultuel plus ancien.

Il s'agirait maintenant d'identifier ce local cultuel plus ancien, situé devant le tombeau de saint Maximin. C'est lui qui fut décoré de peintures murales, après avoir été aménagé en prévision de celles-ci.

A la suite de la destruction du chœur actuel, on enleva, en 1936, le mur des fondations de l'abside ottonienne, sous la voûte de la chambre funéraire centrale. Ce mur n'était pas lié à la maçonnerie antérieure; il était seulement posé sous celle-ci de sorte qu'elle n'en a presque pas eu à souffrir. C'est après l'élimination du mur ottonien qu'on a pu étudier le local carolingien qui resta en service jusqu'aux travaux de 933. On y trouve, devant un socle en maçonnerie de 85 centimètres de hauteur sur 85 centimètres de profondeur, un autel massif orienté, qui dépassait de 15 centimètres environ le socle. Une marche entourait cet autel de trois côtés.

En construisant cet autel — ainsi que le socle — on brisa une tombe de basse époque antique, faite en briques et revêtue, extérieurement et intérieurement, de plaques de marbre. Le matériel fut partiellement réemployé pour la construction de l'autel et du socle. Ce dernier a dû servir de support à des cierges, probablement à une petite croix et peut-être à des reliques. C'est ce que rendent probables des sources écrites des VIIIe, IXe et Xe siècles qui signalent des miracles auprès des reliques du saint.

Le local s'étendait vers l'est de 7 m. 80; il était large de 3 m. 60 et haut de 3 m. 10. Des chancels (dont on retrouve les montants encastrés dans les murs) divisaient encore cet espace restreint. Les chancels se trouvaient là où commençait la tombe antique maçonnée, et ils utilisaient les murs de celle-ci comme un socle. Cette limite coïncide, d'autre part, avec la limite des peintures murales sur la voûte.

Technique

Les peintures murales présentent deux techniques différentes. Sur le mur ouest et sur le socle, des deux côtés de l'autel, c'est de la fresque véritable; tandis que sur la voûte on trouve une peinture à la détrempe (couleurs au blanc de chaux).

Sous les peintures de la voûte, on a constaté la présence de trois autres couches peintes, et sous celles du mur ouest, de deux couches antérieures, tandis que les murs placés de part et d'autre de l'autel n'en offrent qu'une seule, celle qui porte les peintures carolingiennes. L'autel n'était que passé à la chaux. Ces constatations font supposer un usage prolongé du local : assuré pour le IXe siècle, il est probable pour le VIIIe.

Sujets

Sur le mur ouest, au-dessus du socle maçonné et derrière l'autel, est représenté un *Crucifiement*. Le tympan occupé par cette image a 3 m. 60 × 2 m. 05. L'arc est légèrement outrepassé. La partie supérieure, au-dessus de la branche horizontale de la croix, a été détruite à l'époque baroque, lorsqu'on aménagea un escalier entre l'étage de la crypte extérieure et la crypte intérieure. Cette image du Crucifiement est l'une des plus anciennes, au Nord des Alpes, car ce thème, si fréquent par la suite, ne le fut nullement au haut moyen âge (pl. XXIV, XXVI, XXVII).

A elle seule, la présence de plusieurs personnages y est remarquable. Même si l'on rapproche cette peinture des ivoires carolingiens, si riches en motifs divers, les particularités de la fresque apparaissent clairement.

L'image est strictement symétrique. Par des moyens géométriques, la scène est ordonnée fermement et ramassée sur elle-même. Le Christ est représenté sur une large croix en bois, revêtu d'un perizoma pourpre, noué sur le ventre. Les plis en sont relevés par de fortes lignes brun foncé. Les muscles sont indiqués d'un trait rougeâtre. Des pieds du Christ, juxtaposés, des gouttes de sang tombent dans un vase jaune-brun. A ma connaissance, ce dernier motif n'apparaît que sur une seule image carolingienne du Crucifiement, dans l'Évangile d'Otfrid de Weissenburg (Vienne, Nat. Bibl. cod. 2687), qu'il faut dater de 868. La présence de ce vase, qui sur les images postérieures sera remplacé par un calice, suppose la volonté d'établir un lien direct avec l'autel.

La croix n'est pas enfoncée dans le sol qui s'élève vers le milieu de la scène, comme cela se voit souvent dans l'art byzantin. Elle est fixée sur une base verticale qui se prolonge sous le cadre inférieur de l'image. On aurait donc imaginé cette croix comme si elle se dressait effectivement derrière l'autel. Ceci correspondrait d'ailleurs à un usage de la fin du premier millénaire.

Un serpent gris-noir s'enroule autour de la base. Il touche de sa gueule le bord inférieur du vase. Il appartiendra à des recherches ultérieures de préciser le moment où le serpent est introduit dans les images du Crucifiement.

Sur cette peinture, la scène historique avec personnages multiples, qui se joue sur le Golgotha, se trouve réunie à un épisode chronologiquement antérieur, celui des bourreaux clouant les pieds du Christ.

Sur un terrain onduleux parsemé de fleurs, qui monte vers le milieu de la scène, sont groupés sous la croix Marie et Jean, vers l'extérieur, Longin et Stephaton vers l'intérieur de l'image. Deux petits personnages enfoncent énergiquement de longs clous dans les pieds du Christ. Les puissantes figures de Marie et de Jean font un pas dans la direction de la croix et, par un geste expressif, montrent leur douleur et leur émotion intense. Tous les deux appuient leur tête sur le creux d'une main et le coude du bras levé sur l'autre main. Par ces gestes, qui sont sans analogie dans les Crucifiements, le peintre a su obtenir une expression très intense.

Quant aux couleurs, il y a opposition entre le manteau jaune-or de Jean, aux plis brun-rouge, et le manteau rouge mat, aux plis rouges, de Marie. Les deux portent une tunique

blanche; Marie est coiffée d'une pièce d'étoffe jaune. Longin et Stephaton sont vêtus de blouses bleu-noir; ils portent un pantalon ocre-brun et des chaussures qui ressemblent à des bas et qui sont rabattues au-dessus des mollets. Longin est barbu et brun; Stephaton est blond et imberbe. Les grandes figures sont accompagnées de leurs noms.

Ces quatre personnages appartiennent à un type iconographique qui est déjà constitué au VIIIe siècle (Sainte-Marie-Antique, à Rome). En revanche, en introduisant l'épisode du Clouement, l'auteur de la peinture s'engage dans une direction qui lui est particulière. En effet, ce motif n'apparaît pas ailleurs dans l'art occidental du haut moyen âge. On le connaît seulement à partir du XIIe siècle, et notamment dans des œuvres qui, par ailleurs, montrent des rapports avec l'aire d'expansion de l'art byzantin.

Le peintre de Saint-Maximin a dû puiser à une source semblable. On connaît la scène du Clouement, sur les miniatures des psautiers byzantins à illustrations marginales, créées après la Querelle des Images. Certains érudits croient qu'elles ont été composées dans des couvents syriens, et qu'elles utilisent des prototypes plus anciens. Dans le psautier le plus ancien du groupe, le Psautier Chludoff, à Moscou, on voit deux petits personnages clouer les pieds du Christ d'une façon presque identique à celle de la peinture de Saint-Maximin, sauf que la croix y est encore étendue par terre.

Le peintre carolingien a puisé à des sources différentes. Les rapports de Trèves avec les milieux artistiques byzantins, attestés pour l'époque ottonienne, rendent probable la présence à Trèves ou à Echternach d'un psautier byzantin illustré du genre Chludoff.

La représentation du Clouement offre une autre particularité (pl. XXVII). Au-dessus des petits personnages, on lit une inscription qui ne reproduit point leurs noms, comme pour les autres figures. On y lit : KXDFX(S) et KNFFLKX.

Il s'agit d'un cryptogramme d'un genre fort répandu à l'époque carolingienne. Raban Maur les mentionne dans sa *De linguarum inventione* et en attribue l'invention, sur le continent, à saint Boniface. Dans ces cryptogrammes, les vocales sont remplacées par les consonnes correspondantes qui les suivent dans l'alphabet. On déchiffre donc, dans le cas présent, «iudeus infelix», le juif malheureux. Pour expliquer l'application d'un cryptogramme à cet endroit inhabituel, on ne pourrait avancer que l'hypothèse que voici : d'une part, il fallait bien que les «infelices iudei» de l'image soient désignés par une inscription explicative, mais d'autre part, ils n'avaient pas à être honorés d'une légende en clair, comme les saints personnages du Crucifiement. L'échelle réduite à laquelle on les figurait les distinguait d'ailleurs aussi de ces derniers, en les plaçant à un rang inférieur, par rapport aux autres figures.

Le socle du mur, sous le Crucifiement, est divisé par l'autel en deux panneaux de 1 m. 37 de large sur 0 m. 85 de hauteur. Ceux-ci sont décorés chacun symétriquement de quatre personnages séparés par des colonnes. Ils s'avancent vers l'autel en marchant sur un sol ondulé couvert d'herbages (pl. XXV, XXVI).

De chaque côté sont représentés deux hommes et deux femmes. Tournés de trois quarts vers le spectateur, ils élèvent une main vers l'autel en faisant le geste d'orateur, et tiennent dans l'autre un rameau de palmier. L'attitude et le mouvement des figures sont les mêmes,

les gestes varient légèrement. Le milieu de chaque panneau est relevé par un changement du geste des figures portant le rameau.

L'ordonnance des couleurs est soumise à la composition symétrique : le fût rouge foncé de la colonne du milieu constitue l'axe de chaque panneau, les fûts voisins sont bleu-noir; les fûts extérieurs, jaune clair. Les chapiteaux sont foncés au-dessus des colonnes claires, et inversement. Les costumes des personnages, par leurs couleurs, obéissent à un certain rythme : les deux figures extérieures portent un costume noir qui descend jusqu'aux genoux et est retenu par une ceinture; un manteau jaune est jeté sur leurs épaules. La deuxième paire de personnages présente, inversement, un costume jaune et un manteau noir. Les quatre femmes sont revêtues d'un costume blanc et portent, par-dessus, soit un manteau bleu-noir ou jaune (à droite); soit jaune ou bleu-noir (à gauche). On obtient par ces changements de couleur, sur de grandes surfaces, un effet de mouvement, qui est rehaussé par un dessin accusé des plis : ceux-ci, comme les costumes des personnages, sont indiqués d'abord au trait rouge, puis par de courtes hachures, noires et jaunes, qui renforcent, croisent et recouvrent partiellement le trait initial. On tend vers le modelé, en superposant des « lumières » aux couleurs de base. Des nuances de couleur rose servent à modeler les visages.

Les photographies noir et blanc, en faisant ressortir les contours, trahissent l'effet coloriste de l'original. Mais les contours, tracés à grands traits, y sont surprenants. Ils projettent les figures contre le fond clair du crépi et, leur assurant une expression grave, les font ressembler à des statues. Les huit personnages, munis du nimbe des saints, ne sont pas désignés par leurs noms. On pourrait les identifier comme des martyrs à cause des palmes rouges qu'ils portent. Mais, à l'époque carolingienne, les représentations de martyrs avec palmes sont encore rares : leurs attributs plus fréquents sont les couronnes.

Mais qu'on y reconnaisse des martyrs ou des saints, plus important est le motif de leur alignement. Il s'agit évidemment d'une procession de saints vers l'autel, — motif courant dans l'art monumental, attesté par de nombreux exemples en Italie. Il suffira de citer le plus grandiose de ceux-ci, la mosaïque de Saint-Apollinaire Nuovo à Ravenne. C'est à un modèle de ce genre que doit remonter la peinture de Saint-Maximin, qui n'en offre cependant qu'un modeste abrégé.

Cette même fresque nous permet d'observer un procédé technique intéressant et qui est d'autant plus précieux que nous ne savons presque rien du métier des fresquistes du haut moyen âge. Or nous voyons sur la fresque des huit saints que, une fois le crépi fixé sur le mur, le peintre y imprimait — au moyen d'une corde — les grandes figures de la composition. L'ordonnance des images était donc établie directement sur le mur; ce qui exclut le recours à la miniature en tant que modèle de ces fresques. Tout le processus de la composition se déroule dans le cadre de l'ordonnance monumentale et est déterminé par la loi que lui impose la surface. Les axes des colonnes, la hauteur des chapiteaux et des bases, les coussinets au-dessus des colonnes et les lignes de l'architrave, ainsi que l'axe des surfaces destinées aux figures, tout est fixé par ce procédé, qu'on voit appliqué également dans la scène du Crucifiement. Il est permis de parler d'esquisses monumentales (pl. XXVIII).

A ce travail préliminaire faisait suite, immédiatement, la peinture proprement dite.



Celle-ci supposait chez l'exécutant une mémoire particulière pour les formes et la connaissance d'un certain répertoire de types. Faute de quoi, l'artiste ne pouvait appliquer ses peintures sur le crépi humide, sans recourir au dessin préalable, ni sûrement, à des cartons. Des esquisses n'ont dû être utilisées que pour les détails iconographiques.

Les peintures de la voûte sont moins bien conservées, à cause de l'usage qu'on y fit de la technique du blanc de chaux (Kalktünchetechnik). La peinture y est encore conservée sur une surface de 2 mètres. On voit des panneaux de 1 m. 15 de hauteur, séparés par des colonnes et arrêtés, en haut et en bas, par des bordures. Le haut de la voûte, le long de son sommet, était également couvert de peintures, mais on n'en reconnaît plus le détail (pl. XXIV).

Comme les peintures, sur les deux côtés de la voûte, se font pendant les unes aux autres, il nous est possible de compléter les panneaux qui manquent. On se trouve en présence de deux grandes peintures avec, sur chacune, une figure assise, et, de chaque côté de celles-ci, un panneau plus étroit, avec une figure masculine debout. Ces dernières se tiennent sur un sol ondulé; elles portent un vêtement de dessous blanc et un manteau jaune-or (le premier avec des plis gris, le second avec des plis rouge foncé). Celle de ces figures debout qui est le mieux conservée tend une main et tient dans l'autre un rouleau.

Les personnages assis portent des vêtements blancs avec des plis rouge brun. Leurs trônes sont jaune et brun. Le personnage sur le panneau de droite de la voûte tient dans une main un phylactère qui se déroule et retombe au delà de ses genoux; de son autre main il lève une plume. Un support pour l'encrier (en forme de corne) est posé près du siège. Ce support est fait d'éléments superposés travaillés au tour. Le fond est mauve clair.

Le personnage assis, symétriquement, sur l'autre côté de la voûte, se distingue du premier par le livre qu'il tient, à la place du rouleau. Il appuie ce livre contre le genou. Le fond derrière un personnage assis, sur un panneau voisin, mal conservé, semble offrir des motifs architecturaux.

Comment interpréter ces figures? Les personnages assis rappellent les évangélistes écrivant, tels qu'on les connaît d'après de nombreuses miniatures contemporaines. On ne voit pas de symboles des évangélistes, qui auraient pu se trouver sur d'autres panneaux, au delà des cadres qui cernent les images de ces figures. Mais, d'ailleurs, les symboles ne sont pas indispensables.

A côté des quatre évangélistes, il y aurait les quatre grands prophètes. En effet, c'est ainsi que je voudrais identifier les quatre personnages debout avec le phylactère, qui occupent ou occupaient les panneaux étroits.

En outre, au-dessus de l'une des figures assises, est conservée l'inscription : FORTITVDO. Elle ne saurait se rapporter à cette figure, mais plutôt à une représentation, au sommet de la voûte, disparue, qui ferait partie du groupe des quatre vertus cardinales, peut-être accompagnées des symboles des évangélistes.

Une représentation des vertus cardinales paraît probable, si l'on se rappelle que Raban Maur, dans son *De laudibus crucis*, très répandu, rapproche justement de la croix — après les prophètes et les évangélistes — ces vertus cardinales, parce que la croix réunit en elle le fruit de toutes les vertus. Un exemple postérieur d'une association iconographique

des évangélistes et des vertus nous est offert par la patène de Bernward (Trésor des Guelfes, XIe siècle).

Pour juger du style de ces peintures, on devra tenir compte du fait que la peinture monumentale suit ses propres lois et obéit à sa tradition particulière. En Occident, le style de la peinture murale n'a été établi que par les artistes carolingiens du royaume des Francs. Cela apparaît clairement, si on compare les peintures murales de Naturns à celles d'Auxerre ou de Trèves. Le style dépend en grande partie du travail artisanal des peintres qui avaient à couvrir de grandes surfaces de murs. On ne devra pas le perdre de vue même lorsque, faute d'autres moyens, on procédera à une comparaison du style des peintures murales avec celui des miniatures.

Le style des peintures de Saint-Maximin trouve son pendant dans la miniature de la deuxième moitié du IXe siècle. La parenté des grandes écoles de la miniature carolingienne apparaît clairement. Il semble, en effet, que, à Saint-Maximin, on ait eu recours à plusieurs sources d'inspiration. Or, les peintres de Trèves ont pu avoir connaissance de modèles différents sans sortir de la ville. En effet, on y trouvait, à côté du codex d'Ada, des œuvres de l'école de Tours et du scriptorium de Reims. Dans le voisinage de Trèves, à Echternach, travaillait, dans la deuxième moitié du IXe siècle, une autre école de peinture. On devrait penser également aux relations artistiques entre Reims ou Metz (ville peu éloignée de Trèves) et Aix-la-Chapelle. Enfin, il a dû y avoir une tradition de peinture, à Trèves même. Son existence est rendue plausible par la présence de plusieurs couches superposées de peintures carolingiennes à Saint-Maximin même.

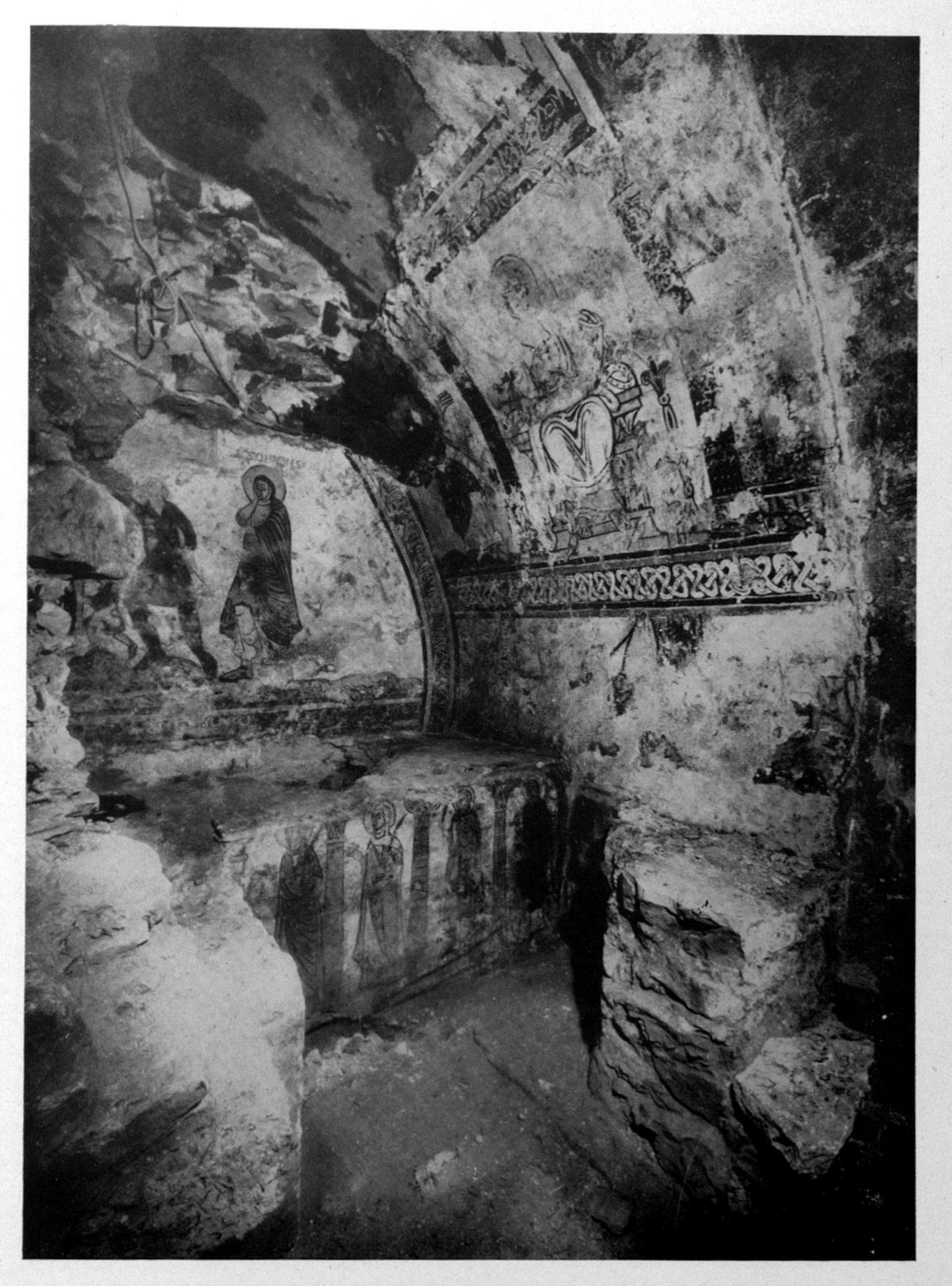
La date proposée pour ces peintures (deuxième moitié du IXe siècle) se laisse confirmer par certains détails. Je crois, en outre, qu'elles devraient être antérieures à la dévastation de l'abbaye par les Normands, en 882 (l'événement était capital par ses conséquences, pour l'histoire économique et culturelle de Trèves). Le style autorise cette supposition.

Les peintures de Saint-Maximin nous font connaître le style carolingien tardif appliqué à un genre de peinture qui était important, mais dont les œuvres, malheureusement, sont rarement conservées.

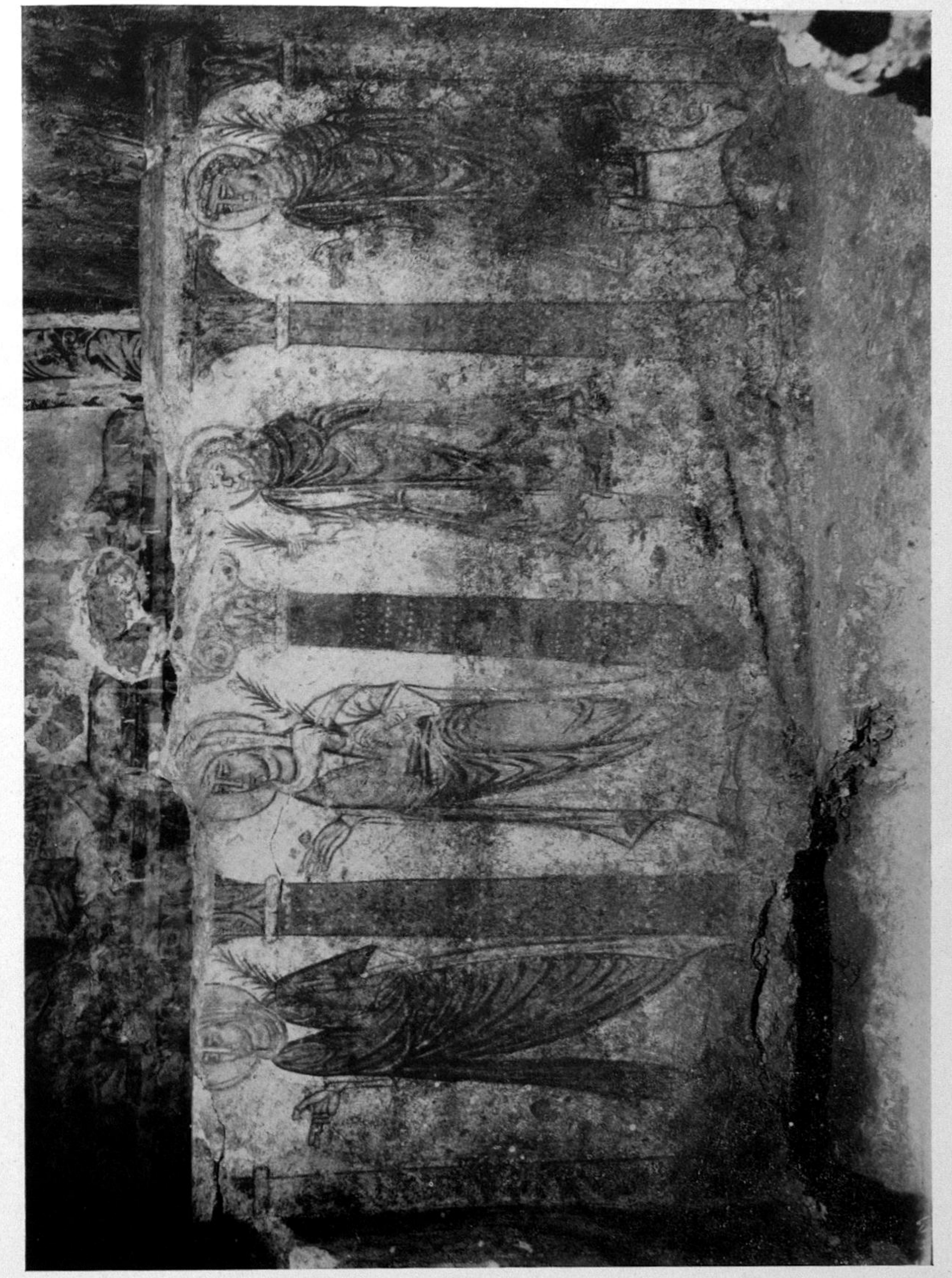
Ces fresques enrichissent très considérablement notre connaissance de la peinture monumentale du haut moyen âge.

Hans EICHLER.

Trèves, février 1951.



Trèves. Saint-Maximin. L'ensemble des fresques.



Trèves. Saint-Maximin. Procession des martyrs et martyres.



Trèves. Saint-Maximin. Une martyre (détail).



Trèves. Saint-Maximin.
Détail du Crucifiement. Saint Jean.



Trèves. Saint-Maximin. Crucifiement (détail).



Trèves. Saint-Maximin. Procession des martyrs et des martyres. Le dessin.

L'ÉGLISE DU BERGER À ANI

ET LES COMPOSITIONS ÉTOILÉES

PAR

A. KHATCHATRIAN

L'église du Berger à Ani (pl. XXIX-XXX) est en réalité une chapelle-mausolée circulaire à trois degrés superposés et à coupole, de la fin du xe ou du début du xie siècle [1]. La dalle de la couverture du rez-de-chaussée est soutenue par un système de six arcs formerets qui d'un côté s'appuient sur le mur circulaire et de l'autre sont suspendus au milieu de

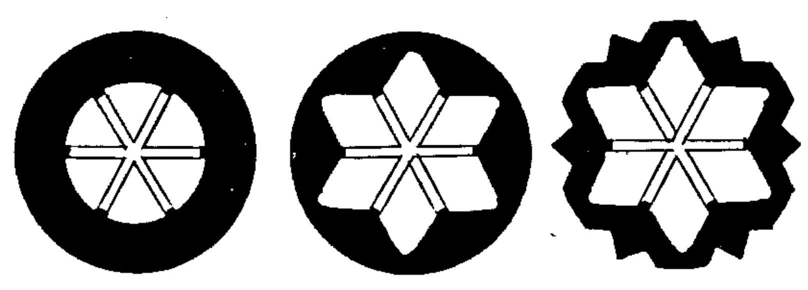


Fig. 1. — Ani. Église du Berger. Analyse de la structure.

l'édifice en se contre-butant réciproquement. M. Baltrusaitis a noté l'intérêt que présente cette construction hardie et sans précédent, pour l'étude des origines du style gothique [2]. En effet, les six arcs formerets composent un système ogival où la charge de la couverture est transmise au mur au moyen des nervures.

Malgré son aspect apparemment décoratif, l'église du Berger est régie par une logique tectonique parfaite. L'essentiel dans cette structure est un mur circulaire épais (fig. 1 *a*) avec six pilastres intérieurs épaulant les poussées des six nervures. Entre ces six pilastres le mur circulaire peut être évidé. C'est ce qu'a fait l'architecte, en creusant à l'intérieur, entre les pilastres, les six niches triangulaires (fig. 1 *b*). Ce mur circulaire pouvait aussi être évidé à l'extérieur, à condition de laisser intactes les parties du mur en prolongement des poussées. C'est ce que l'architecte fit également (fig. 1 *c*), en creusant douze niches triangulaires dans les parties les moins chargées du mur. Les directions de poussées, mar-

(1) Strzygowski, *Baukunst der Armenier und Europa*, Wien, 1918, p. 564; Thoramanian, *Matériaux pour l'histoire de l'architecture arménienne* (en arménien), Erevan, 1942, I, p. 319.

(2) Baltrušaitis, *Le Problème de l'ogive et l'Arménie*, Paris, 1936, p. 11-14.

quées à l'intérieur par les six nervures, se révèlent ainsi à l'extérieur par des arêtes saillantes. En définitive, le plan de l'église se présente comme un hexagone étoilé inscrit dans une étoile dodécagonale.

L'hexagone étoilé intérieur est dessiné par deux triangles équilatéraux inscrits dans un cercle de rayon R_2 (fig. 2). Ces triangles s'entrecroisent sur le cercle de rayon R_3 qui définit le périmètre intérieur. L'étoile dodécagonale extérieure est dessinée par trois carrés ABCD, EFGH, IJKL, répartis uniformément en éventail dans un cercle de rayon R_1

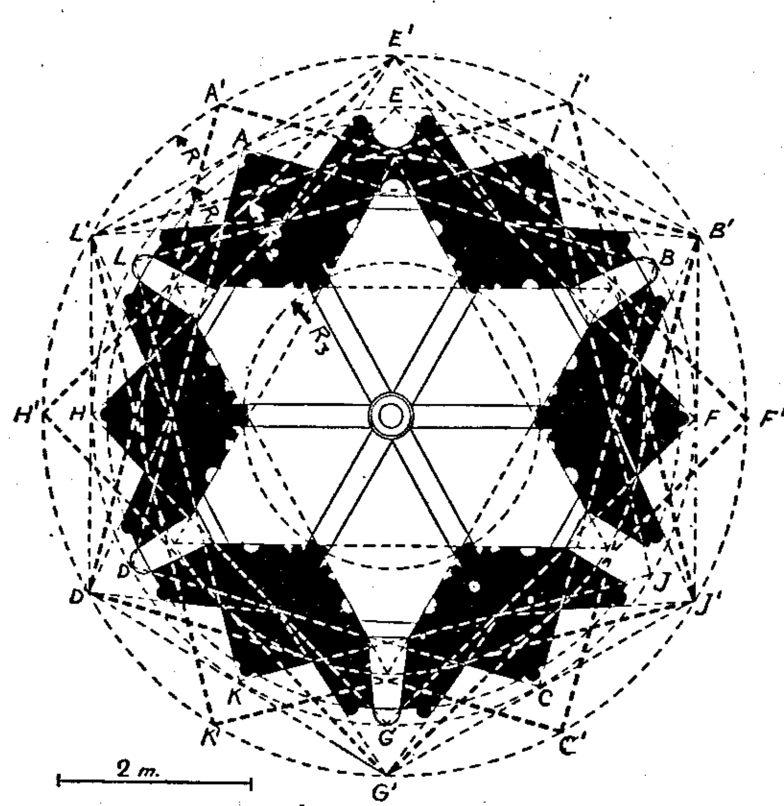


FIG. 2. — Ani. Église du Berger. Analyse du tracé.

qui est le double du rayon R_3. Deux sommets opposés de chaque carré (A et C, I et K, F et H) définissent les six arêtes saillantes extérieures *en* direction des poussées. Les deux autres sommets opposés de chaque carré (B et D, E et G, J et L) embrassent, au contraire, les six parties évidées du mur *entre* les directions des poussées. Enfin, une deuxième série de trois carrés A'B'C'D', E'F'G'H', I'J'K'L', répartis dans le cercle de rayon R fixe par les sommets opposés B' et D', E' et G', J' et L' les points vers lesquels convergent les faces latérales des arêtes évidées.

Quelles analogies pourrions-nous évoquer pour expliquer ce monument étrange au tracé étoilé et au système ogival?

Ni les vestiges des monuments, ni les notions géométriques des arts orientaux de l'Antiquité n'indiquent de compositions polygonales et étoilées, en architecture.

La situation change avec les Grecs. Pythagore, Hippocrate de Chios, Platon, Euclide, Ptolémée et d'autres, qui sont les créateurs de la géométrie moderne, ont été amenés à tracer de nombreuses figures géométriques en polygones et en étoiles dérivées du polygone.

D'autre part, des édifices polygonaux apparaissent à l'époque hellénistique. La Tour des Vents à Athènes construite au Ier siècle av. J.-C. par un certain Andronicus, originaire de la ville de Cyrrhos, nous intéresse particulièrement. Les vingt-quatre blocs de marbre composant la couverture de cet édifice s'appuient d'un côté sur le mur polygonal et de l'autre s'élèvent et se contre-butent réciproquement autour de la clef de voûte, composant ainsi une espèce de voûte primitive. A chaque angle intérieur, une petite colonnette au niveau de la corniche sert de console au bloc de marbre et permet de racheter l'octogone. Ce monument semble annoncer les mausolées romains où le renforcement des angles sera beaucoup plus efficace.

On connaît l'extrême variété des solutions romaines de l'édifice circulaire. Nous pouvons y discerner deux groupes : dans l'un, la poussée de la coupole est contre-butée uniformément par le mur massif et les niches qui y sont creusées (p. ex. le Panthéon). Dans le deuxième groupe, la poussée est décomposée et dans une certaine mesure canalisée dans plusieurs directions auxquelles correspondent des nœuds particulièrement massifs du mur, tandis qu'entre ces nœuds la masse est presque entièrement supprimée par des niches-absides (p. ex. Minerva Medica). Les formes des niches et des absides dans les deux groupes étant souvent les mêmes, la séparation entre les deux groupes n'est pas toujours aisée. Mais, d'une façon générale, ce sont les édifices du second groupe qui ont dû faciliter l'apparition des édifices rayonnants à nervures, puisque la décomposition de la poussée y est déjà plus ou moins ébauchée. Or, les deux groupes romains, ainsi que les solutions intermédiaires qu'on trouve également à Rome, ont chacun leur pendant en Arménie. Les monuments romains du deuxième groupe, en particulier, annoncent certains traits de l'église du Berger.

Le mausolée romain de la planche 29 (fig. 4, voir page suivante) de l'ouvrage de Mongeri [1] appartient au deuxième groupe que nous venons de définir, où les charges de la coupole sont concentrées sur des points déterminés. Pour nous en convaincre, analysons la structure du mausolée, comme nous l'avons fait pour l'église du Berger. Comme dans l'église, l'essentiel dans la structure du mausolée est un mur circulaire avec huit pilastres (l'église en a six) à l'intérieur (fig. 3 *a*, voir page suivante). Entre ces huits pilastres, le mur a pu être évidé (fig. 3 *b*, voir page suivante) par huit niches semi-circulaires (l'église a six niches triangulaires), tandis que huit niches semi-circulaires semblables ont pu être aménagées à l'extérieur (fig. 3 *c*, voir page suivante), dans les

[1] La majorité des édifices rayonnants romains nous sont connus par les dessins des maîtres de la Renaissance tels que Mongeri et Montano. Sur l'importance de ces dessins pour l'art chrétien ancien, voir en dernier lieu A. GRABAR, *Martyrium*, Paris, 1946. Les dessins de Mongeri sont publiés sous le titre *Le rovine di Roma;* ceux de G. B. MONTANO, *Scielta di varii tempietti antichi*, Libro Secondo, Rome, s. d.

parties les moins chargées du mur, c'est-à-dire en prolongement des niches intérieures. Ce qui suppose que les poussées de la coupole étaient ainsi dirigées dans huit directions pré-

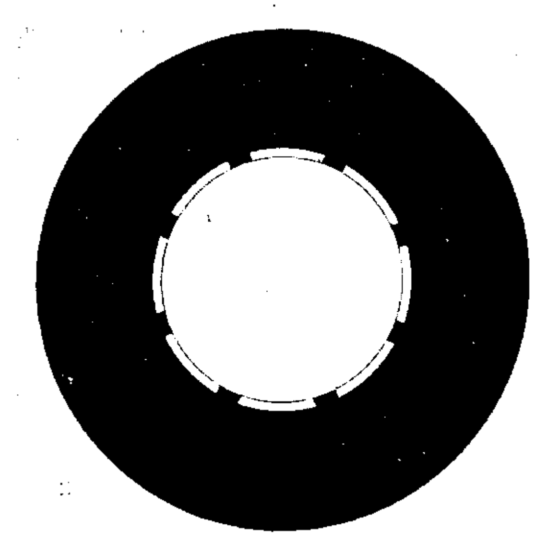


Fig. 3 *a*. — Mausolée antique (Mongeri, pl. 29). Analyse de la structure.

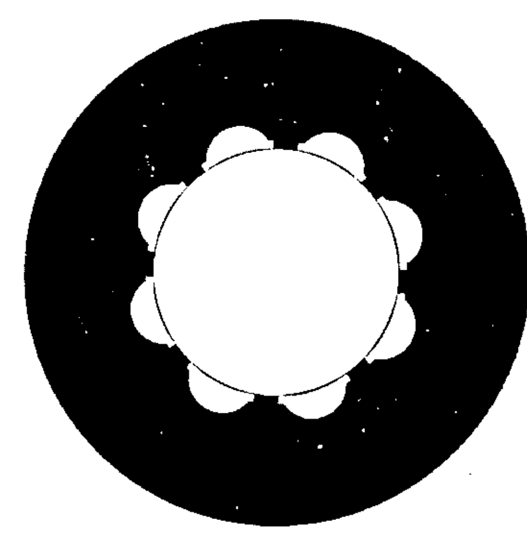


Fig. 3 *b*. — Mausolée antique (Mongeri, pl. 29). Analyse de la structure.

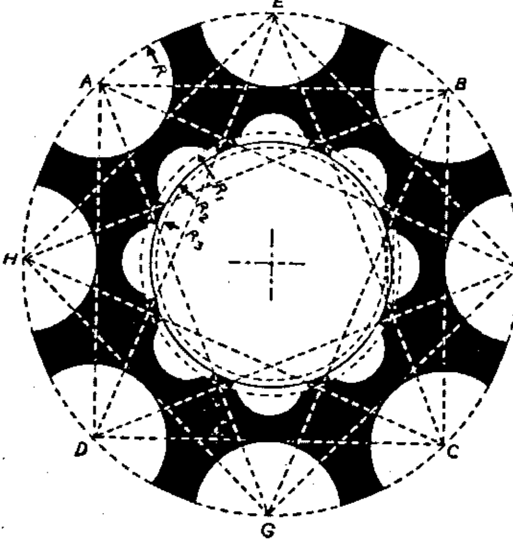


Fig. 3 *c*. — Mausolée antique (Mongeri, pl. 29). Analyse de la structure.

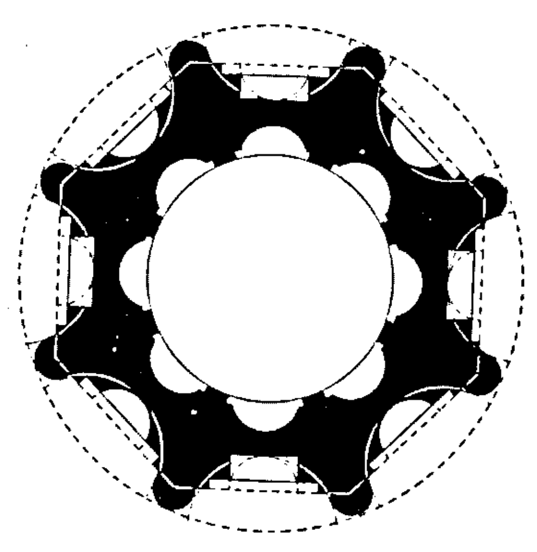


Fig. 4. — Mausolée antique (Mongeri, pl. 29). Analyse de la structure.

cises. Finalement, l'architecte assouplissait quelquefois les arêtes extérieures par une adjonction de petites niches et de colonnes engagées (fig. 4), tandis que dans d'autres mausolées (pl. 23 et 57 de Mongeri) les niches extérieures gardaient leur caractère primitif, sans ces

assouplissements. Bref, la même logique tectonique régit les mausolées romains et l'église du Berger.

Le tracé géométrique de ces monuments fait apparaître aussi leur ressemblance. Comme dans l'église du Berger, le rayon R du périmètre extérieur du mausolée 29 de Mongeri est le double du rayon R_2 du périmètre intérieur. Deux carrés ABCD et EFGH (fig. 3 *c*) entrecroisés et inscrits dans le cercle de rayon R, et des triangles isocèles AFG, ECD, BGH,

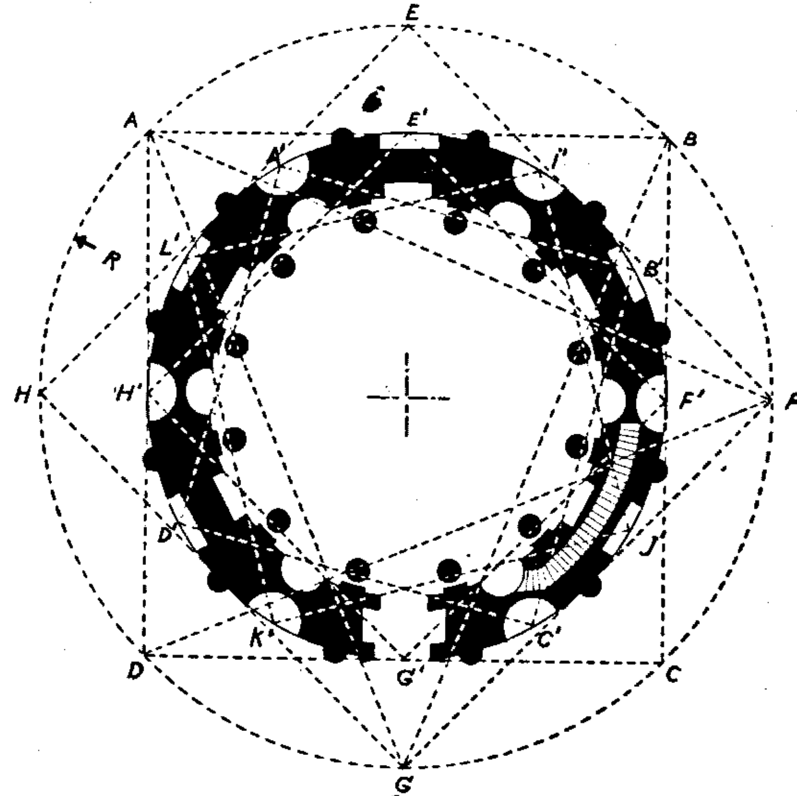


Fig. 5. — Mausolée antique (Mongeri, pl. 34). Analyse du tracé. Pour simplifier le dessin, les triangles isocèles de la série AFG, ECD, etc., ne sont pas tous dessinés.

FDA, CHE, GAB, DEF, HEC, construits sur ces carrés, composent le tracé étoilé du mausolée.

D'autres mausolées dessinés par les maîtres de la Renaissance présentent aussi des ressemblances avec l'église du Berger : ainsi, le mausolée de la planche 69 de Mongeri (fig. 6) où $R = 2 R_2$, comme dans les deux cas précédents. Le tracé de cet édifice est basé sur deux carrés entre-croisés, et si à chacune de ses niches intérieures correspondent deux niches extérieures, celles-ci épargnent les parties chargées du mur, comme dans l'église du Berger.

Le mausolée de la planche 34 de Mongeri (fig. 5), offre des niches intérieures définies

par trois carrés A'B'C'D', E'F'G'H', I'J'K'L' répartis uniformément sur la circonférence extérieure de l'édifice. Sa circonférence intérieure est définie par les entre-croisements des triangles AFG, ECD, BGH, FDA, CHE, GAB, DEF, HBC, construits dans les carrés ABCD et EFGH, tangeants à la circonférence de l'édifice et inscrits dans le cercle R qui reste en dehors de l'édifice. Dans ces deux séries de carrés, dont l'une s'étend au delà de l'édi-

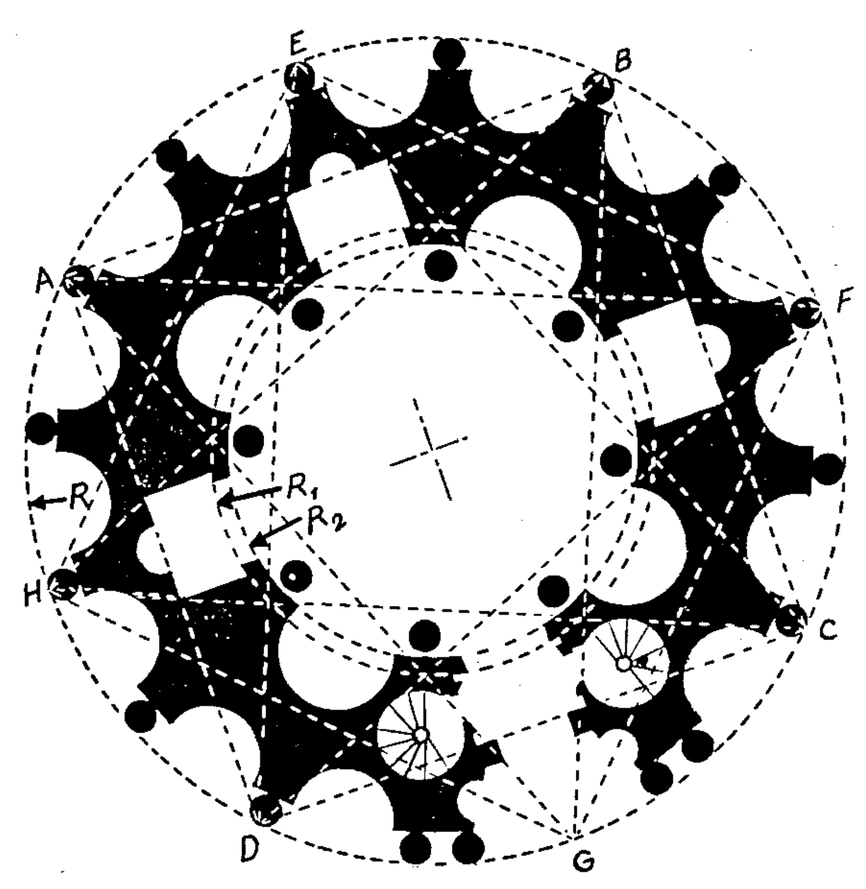


Fig. 6. — Mausolée antique (Mongeri, pl. 69). Analyse du tracé.

fice, nous sentons la tendance à recourir à des figures géométriques plus compliquées. Cette tendance sera érigée en système, dans l'église du Berger, à Ani.

L'analyse des trois mausolées romains — leur liste peut être allongée — montre que par ses origines lointaines, le tracé géométrique de l'église du Berger remonte à l'Antiquité.

Cependant, tout n'est pas semblable dans les mausolées romains et les églises arméniennes.

On le constate tout d'abord, à propos du traitement de la colonne. Au mausolée 29 de Mongeri, la colonne a encore un rôle essentiel, mais elle devient plutôt décorative au mausolée 69 (fig. 6). Le traitement décoratif de la colonne s'accentue en général vers

la fin de l'époque romaine, mais il ne se manifeste entièrement qu'en Arménie. La colonne engagée y est réduite à une mince colonnette appliquée à un mur massif. Par contre, les colonnes libres des arcades qui entourent les églises arméniennes des ve-vie siècles et les porches des églises des xie-xiiie siècles sont extrêmement massives. L'architecture arménienne a transformé la colonne classique en deux sens opposés, en la faisant tantôt très mince et tantôt très massive. L'auteur de l'église du Berger ne confie à la colonnette aucun rôle dans l'ordonnance de l'édifice, mais il l'a conservée sur le pourtour de la façade et exactement aux mêmes endroits que dans le mausolée 29 de Mongeri, à savoir aux arêtes entre les niches extérieures (pl. XXIX).

La différence entre les mausolées romains et l'église d'Ani se manifeste aussi dans l'interprétation des niches qui sont semi-circulaires dans le mausolée 29 et triangulaires dans l'église du Berger. Dans ce dernier monument les niches triangulaires pénètrent trop profondément dans le mur et ne laissent pas de place aux niches semi-circulaires extérieures. Aussi, l'architecte a-t-il creusé le mur, de l'extérieur, de petites niches également triangulaires en doublant leur nombre, comme dans le mausolée 69 de Mongeri. Mais ces niches triangulaires d'Ani n'ont pas évincé complètement les niches semi-circulaires des mausolées antiques : à l'est de l'église, une petite niche semi-circulaire a persisté à l'extérieur, dans l'axe même de la niche intérieure, et, comme dans le mausolée, elle s'y trouve encadrée de deux colonnes engagées. Ainsi, tout comme la colonne, la niche de l'église du Berger, quoique interprétée à l'arménienne, a gardé des traces de son origine antique.

La troisième différence concerne les ogives. Dans le mausolée antique, les nervures dénoncées par les pilastres ne sont probablement que de simples indications des rayons sur la coupole massive. Malgré tous ses efforts, Rivoira n'a pas pu prouver l'existence de véritables nervures portantes dans l'architecture romaine. Tous les exemples qu'il cite ne nous montrent que des coupoles avec des assises rayonnantes. L'absence de ces rayons n'empêcherait pas la coupole de tenir par elle-même. Dans l'église du Berger, au contraire, l'ogive seule porte la charge de la dalle horizontale. Si nous enlevions l'ogive, l'édifice s'écroulerait. En s'inspirant des procédés du Bas-Empire, l'architecte arménien développa ce qui n'était qu'ébauché à Rome, et créa l'ogive.

La nervure ogivale apparaît d'ailleurs à la même époque dans un autre genre de monuments arméniens, — les «jamatouns» ou porches des églises que nous ne pouvons que mentionner ici.

L'originalité des constructeurs arméniens se manifeste également dans l'usage qu'ils font du tracé étoilé des plans. En effet, si ces tracés aidaient à établir les plans des mausolées antiques, ceux-ci n'épousaient pas le contour de l'étoile.

Par contre, en Arménie où les compositions étoilées apparaissent à partir du viie siècle, les étoiles se lisent ouvertement sur les plans. On assiste au même phénomène que nous avions observé au sujet des colonnes et des ogives : le plan étoilé a été annoncé par la Basse-Antiquité, mais réalisé par les Arméniens.

Les compositions étoilées en Arménie offrent une variété considérable. Parfois, les églises à plan central munies de quatre absides saillantes sont délimitées à l'extérieur par deux

carrés entre-croisés qui composent une étoile [1], p. ex. à Bagaran (624-631) ou à Mastara (milieu du VIIe siècle).

Le cas de Mastara (pl. XXXI) est intéressant parce que le tambour octogonal de cette église (fig. 7) est entaillé aux arêtes par huit niches de section triangulaire, dessinées par une étoile octogonale. Toutefois, à Mastara les niches du tambour s'élèvent jusqu'à la corniche, tandis que sur le tambour de l'église du Berger elles sont arrêtées à une certaine hauteur par des pleins cintres. Cette différence se laisse observer également dans les édifices apparentés à l'église de Sainte-Hripsimé à Vagharchapat (618) : il y a des raisons de croire que le prototype antique de cette église offrait des niches très larges qui s'élevaient jusqu'au sommet, et que les pleins cintres n'en arrêtèrent le développement en hauteur que dans l'église de Sainte-Hripsimé et les autres sanctuaires du même type [2]. Le pourtour côtelé de l'étage inférieur de Mastara (et d'autres églises arméniennes de cette époque), et le tambour entaillé de niches, annoncent de loin l'église du Berger. L'église de Mastara est encore trapue, ses murs sont nus. L'église du Berger est élancée, ses murs sont entaillés plus profondément et décorés d'arcatures; son étage intermédiaire est couronné d'un chapelet de petits pignons triangulaires. Or, ces particularités sont propres à toute l'architecture arménienne des X-XIe siècles et la distinguent des œuvres du VIIe. Ainsi, p. ex. les églises de la Mère-de-Dieu (1006) et de Saint-Serge (1022-1027), à Khtskonq, sont couronnées d'un chapelet de pignons triangulaires portés par une colonnade décorative. L'église du Berger se situe ainsi dans la ligne générale de l'architecture arménienne du XIe siècle, et nous ne pouvons donc pas la placer au XIIIe siècle, uniquement à cause de son apparence « décorative », comme le fait M. Jakobson [3].

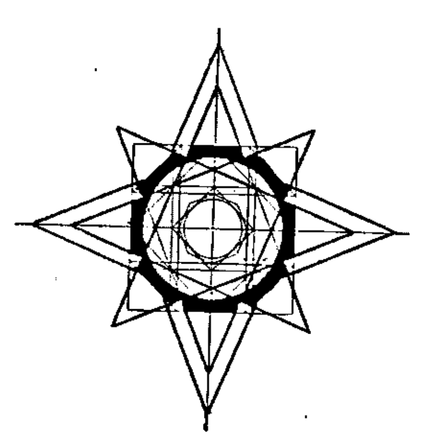


Fig. 7. — Mastara. Tracé étoilé du tambour d'après M. Zdanevitch.

Parmi les autres monuments du VIIe siècle qui annoncent l'église du Berger, il faut mentionner la rotonde de Zvartnotz à Vagharchapat (644-652), mais surtout les églises à Eghvard et à Irind (fig. 8) construites par Grégoire Mamikonian (662-685). Les niches extérieures de l'église d'Irind sont obtenues à l'aide de huit triangles équilatéraux A*fg'*, E*cd'*, B*gh'*, F*da'*, C*he'*, G*ab'*, D*ef'*, H*bc'*, construits sur les huits sommets des deux carrés ABCD et EFGH. Des trois sommets de chaque triangle, un seul est utilisé pour définir les faces latérales d'une abside saillante; les deux autres sommets ne sont point utilisés

[1] Certaines églises étoilées de l'Arménie ont été analysées par M. Zdanevitch. Le compte rendu d'une conférence de M. Zdanevitch est publié dans la revue *L'Art et la vie* (en arménien), Paris, 1936, n. 3; 1937, n. 5 et 7; 1938, n. 1.

[2] Observation de M. A. Grabar reproduite par nous dans notre *Architecture arménienne, essai analytique*, Paris, 1949.

[3] JAKOBSON, *Esquisse de l'histoire de l'architecture arménienne* (en russe), Erevan, 1950, p. 123-126.

(p. ex., dans le triangle D*ef*, le sommet D sert à tracer les faces latérales de l'abside nord-ouest, tandis que les deux autres sommets *e* et *f* ne sont point utilisés). Ce procédé permet d'établir les huit absides saillantes de l'église (abstraction faite des modifications apportées au plan, à l'est et à l'ouest, pour des raisons pratiques). Le chevet aussi s'inscrit dans les côtés *a'd* et *bc'* des triangles. Or, nous avons vu que le plan de l'église du Berger avait comme base géométrique l'utilisation alternative des sommets des carrés inscrits. La seule

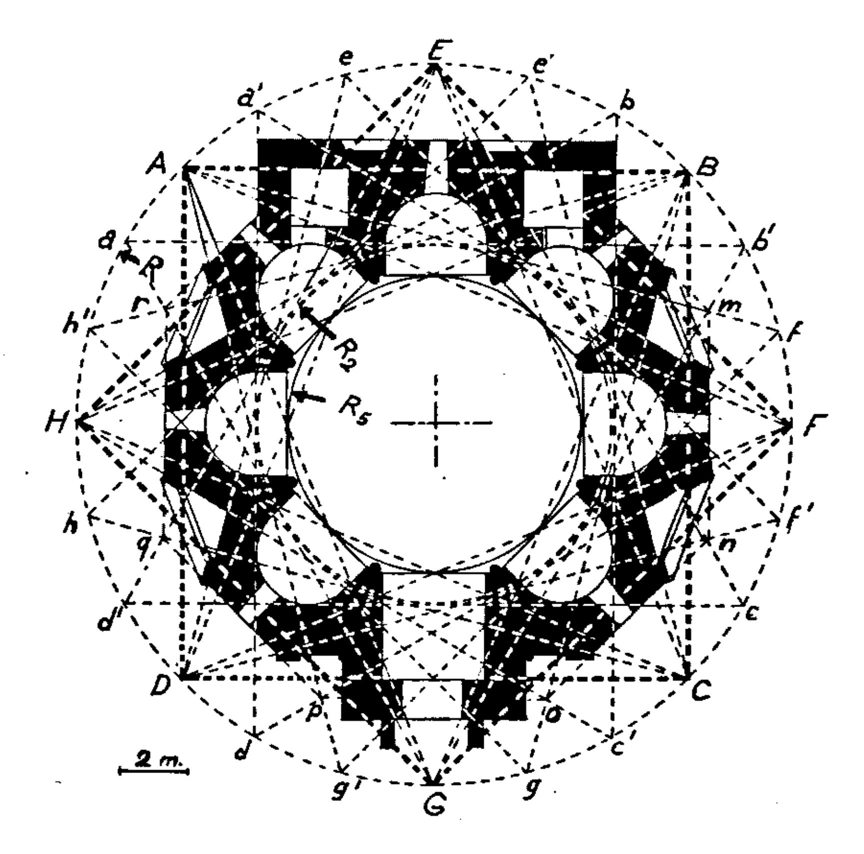


Fig. 8. — Irind. Tracé étoilé de l'église.

différence réside dans le nombre des absides et dans ce que, à Ani, le triangle d'Eghvard est remplacé par le carré. Mais, du point de vue tectonique, l'église d'Irind (ainsi que celle d'Eghvard) s'éloigne du groupe des rotondes romaines, où la poussée était concentrée surtout sur des nœuds massifs, et rejoint l'autre groupe romain où la poussée était épaulée uniformément par le mur et les niches. On pourrait comparer Irind à un mausolée (fig. 9, voir page suivante) de l'album de Montano (III, pl. XXIV). Dans les deux cas, les niches des façades sont séparées de l'espace extérieur par des pilastres latéraux, ce qui les fait rentrer dans le mur. Mais l'identité de ce procédé dans les deux cas fait mieux ressortir la

volonté de l'architecte arménien de remplacer les niches romaines semi-circulaires par des niches triangulaires [1].

Dans les mausolées antiques, l'étoile fixait les emplacements des nœuds tectoniques et les proportions, mais n'influençait pas les formes, toujours circulaires dans leur plan. C'est tout au plus si le pourtour extérieur y devenait parfois polygonal, probablement sous

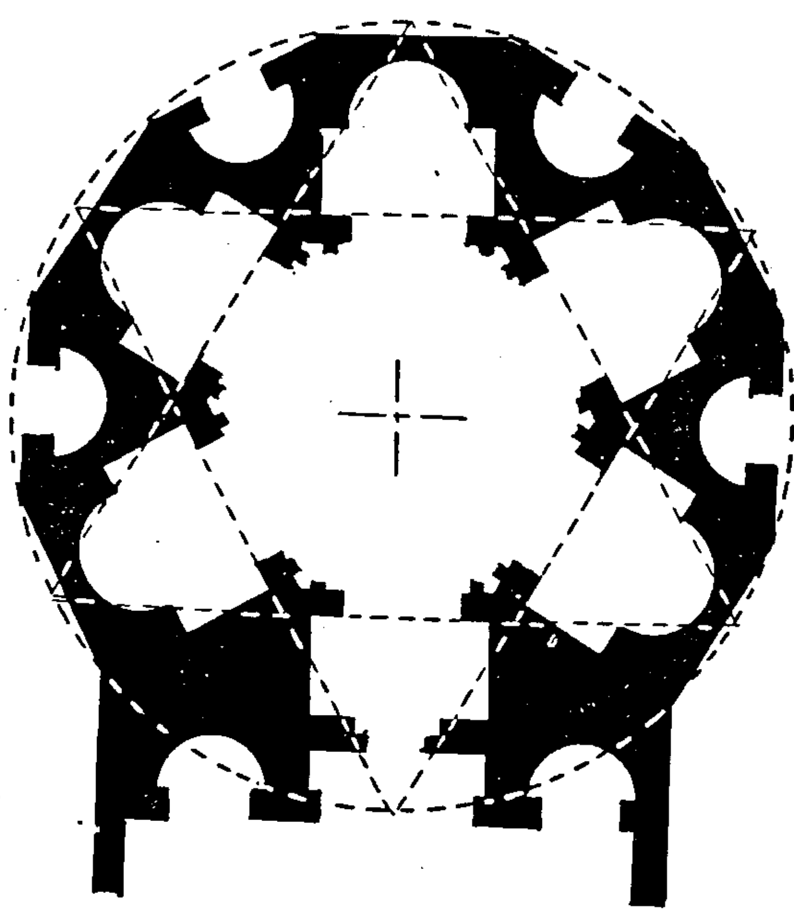


Fig. 9. — Mausolée antique (Montano, III, pl. XXIV). Analyse du tracé.

l'influence de la Syrie où les constructions polygonales étaient en faveur particulière. Les architectes arméniens du VIIe siècle, reprennent les étoiles et les formes circulaires antiques, mais ils y ajoutent du nouveau : ils subordonnent les murs extérieurs de l'édifice aux intersections du tracé étoilé. De ce fait, les formes circulaires disparaissent de l'exté-

(1) Nous n'analysons pas ici certaines autres particularités du tracé d'Irind, tout en les indiquant sur notre dessin.

rieur et les espaces entre les absides saillantes se transforment en niches triangulaires. L'effet esthétique change complètement. L'extérieur commence à ressembler réellement à une étoile et s'oppose aux formes, encore circulaires, de l'intérieur. Cette opposition des formes est d'ailleurs l'une des particularités de l'architecture arménienne en général. Réalisés avec une extrême sobriété, les monuments arméniens se présentent comme des cristaux aux arêtes vives et aux surfaces nues.

Ce n'est qu'aux Xe-XIe siècles, dans l'église du Berger, que l'étoile se révèle à la fois à l'extérieur et à l'intérieur de l'édifice.

Nous pouvons suivre l'évolution ultérieure de l'étoile dans l'architecture musulmane [1]. Au début du XIe siècle, c'est-à-dire à l'époque même où fut élevée l'église du Berger, un prince Seldjouk, Shams al-Maali Qabus, fit élever un mausolée qu'il se destinait à lui-même. Il y fut enseveli en 1012. Shams al-Maali était un prince cultivé. Fin calligraphe et auteur d'ouvrages sur l'astrologie, il fit travailler à sa cour des savants arabes formés au contact de la civilisation grecque, tels qu'Avicenne, al-Birouni et Abou-Mansour.

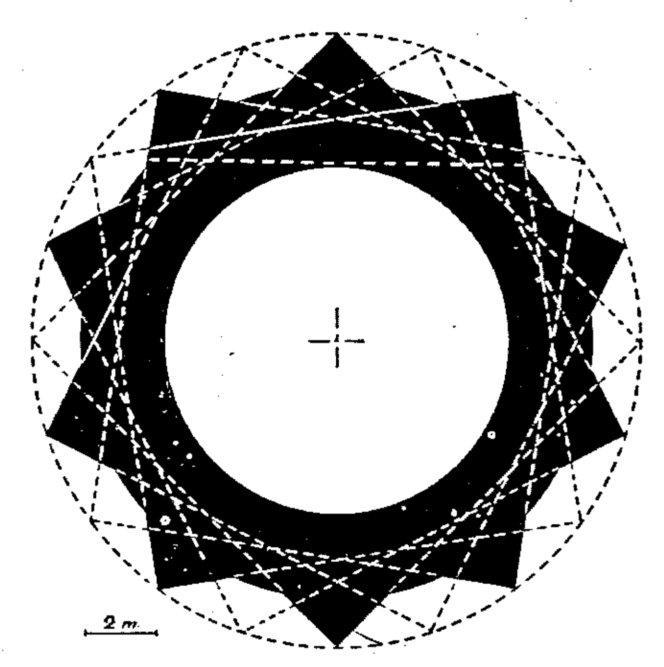


Fig. 10. — Gunbad-i-Qabus. Tracé étoilé (dessin de l'auteur d'après l'analyse de M. Godard).

Le mausolée de Shams al-Maali, Gunbad-i-Qabus (fig. 10), est une tour haute d'au moins 51 mètres, de forme cylindrique ou plus exactement conique; il est couronné par une coupole sous une toiture conique. Il s'élève d'un seul jet sans aucune subdivision, sauf le soubassement et la corniche émergeant du massif de la tour. Mais dix arêtes robustes, angulaires, surplombent le soubassement et s'élèvent jusqu'au haut de la tour où ils rejoignent la corniche [2]. Voici comment M. Godard définit la composition de ces arêtes : «Cinq carrés régulièrement espacés à l'intérieur d'un cercle tracent les dix arêtes. Les arêtes sont ainsi à l'angle droit, ce qui est une forme de construction très robuste». Il est facile de remarquer que dans chaque carré les deux sommets composent les arêtes et les deux autres ne sont point utilisés.

(1) La comparaison entre l'église du Berger et les mausolées persans nous a été suggérée par M. A. Grabar, que nous remercions aussi pour d'autres indications qui facilitèrent notre travail.
(2) L'article de M. Godard dans Pope, *A Survey of Persian Art*, Oxford, 1938, v. II, p. 971.

M. Godard souligne aussi, comme nous l'avons vu, la fonction tectonique de ces arêtes.

Il ne s'agit ici que d'une application de la composition étoilée, telle qu'elle apparaît partiellement dans l'église d'Irind et surtout à Ani, où les sommets des carrés sont utilisés alternativement, pour composer les arêtes tectoniques sortant du corps de l'édifice et les parties évidées entre les arêtes. Tout ceci a disparu dans l'œuvre seldjouk sauf l'étoile elle-même. Mais il n'en reste pas moins que Gunbad-i-Qabus est le dernier rejeton des mausolées romains transmis probablement par l'intermédiaire des édifices étoilés de l'Arménie.

L'étoile qui, dans les mausolées antiques, n'influençait pas les formes, et qui dans les églises arméniennes avait commencé à se révéler matériellement, se manifeste à Gunbad-i-Qabus dans sa forme pure et géométrique.

L'art seldjouk transforme rapidement le procédé selon son propre goût. Dans une série d'autres mausolées du même groupe, les arêtes, qui avaient au début une fonction tectonique, aboutissent à un décor, p. ex. dans le mausolée de Radkan Est (1281), celui d'Abd-Allah à Demavend et celui de Bistam (1313).

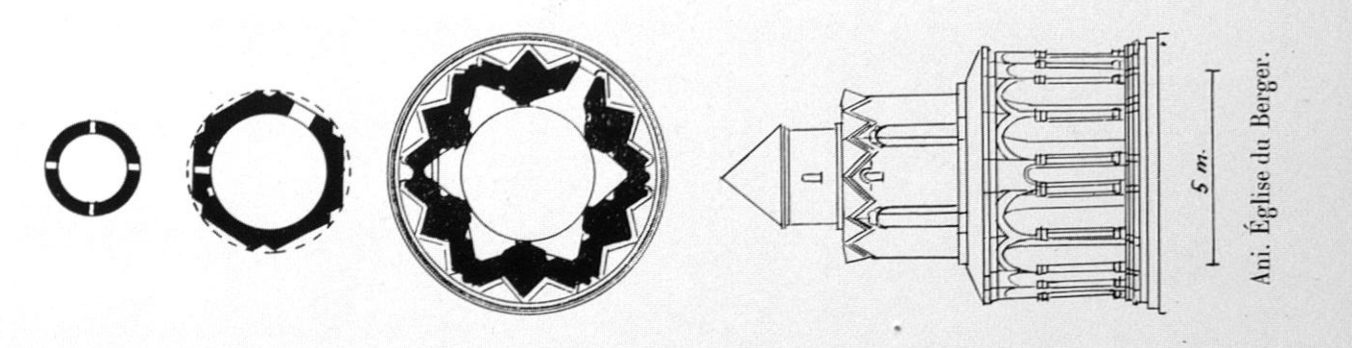
La silhouette simplifiée de tous ces mausolées, à savoir un cylindre ou un cône tronqué surmonté d'une couverture conique, se rattache d'autre part aux tours préislamiques si fréquentes dans les pays du Levant. Sur le sol de la Perse, le mausolée antique a été adapté aux traditions autochtones.

Il existe un autre groupe de mausolées mulsulmans qui par leurs élévations, leurs plans et leurs tracés restent plus fidèles aux mausolées romains. Mais il ne sauraient être considérés dans les limites de cette étude [1].

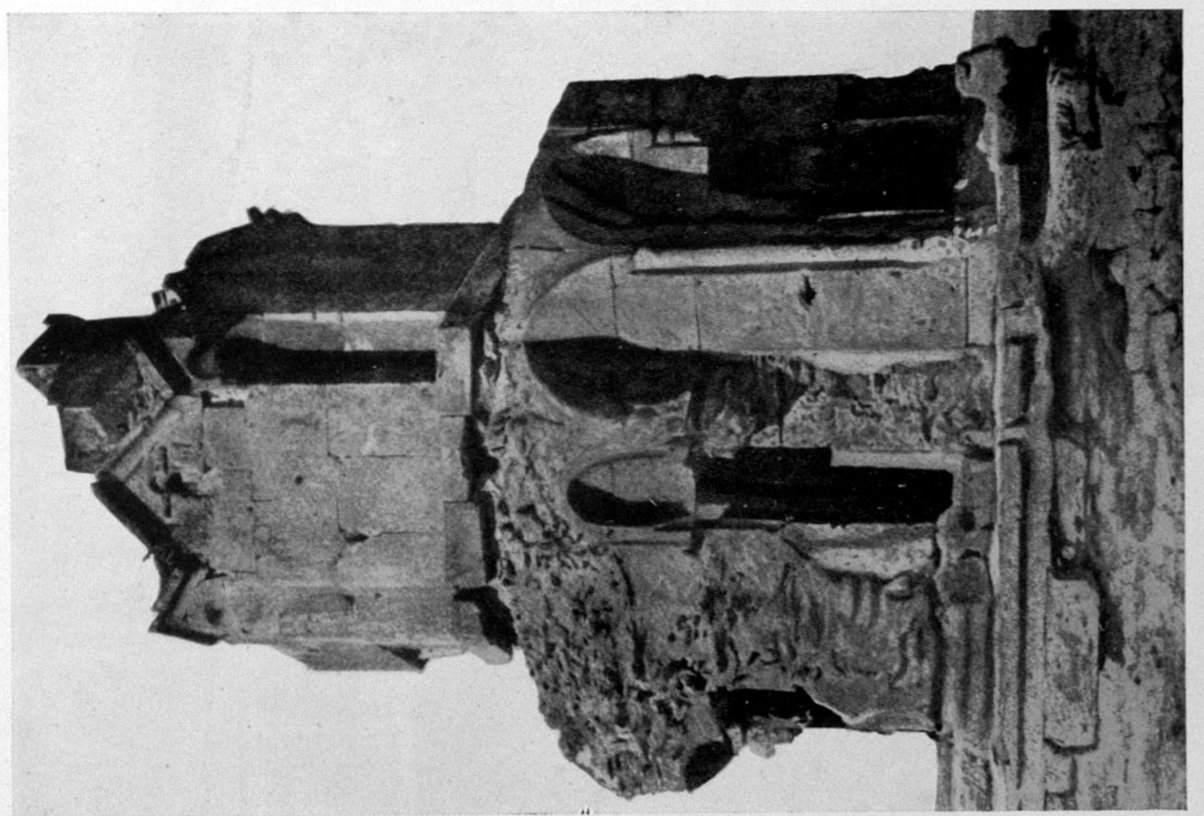
A. Khatchatrian.

[1] Nous comptons revenir sur d'autres problèmes que posent les édifices étoilés dans une étude ultérieure, où nous traiterons, entre autre, de l'hypothèse de M. Diez selon laquelle une influence de la cosmographie hindoue aurait déterminé le plan octogonal étoilé des tours triomphales de deux sultans ghaznavides (x^{e}-xiie siècle) [E. Diez, dans *Kunst des Orients*, I, 1951, p. 37 et suiv.]. Quelle que soit la valeur de cette hypothèse, elle ne saurait expliquer les origines des édifices musulmans à plan étoilé, dans leur ensemble. Il suffit de rappeler qu'ils sont loin d'être tous octogonaux.

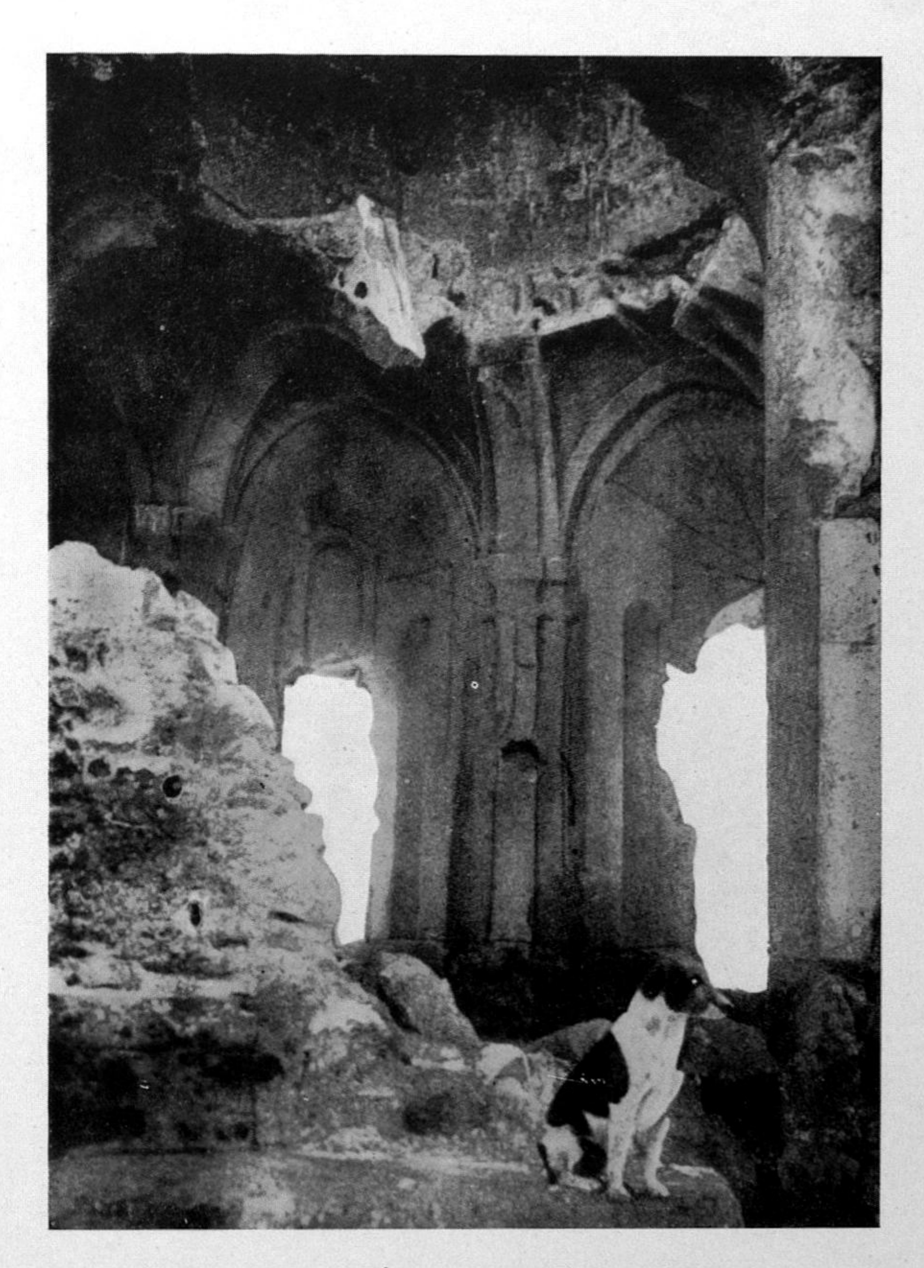
Planche XXIX



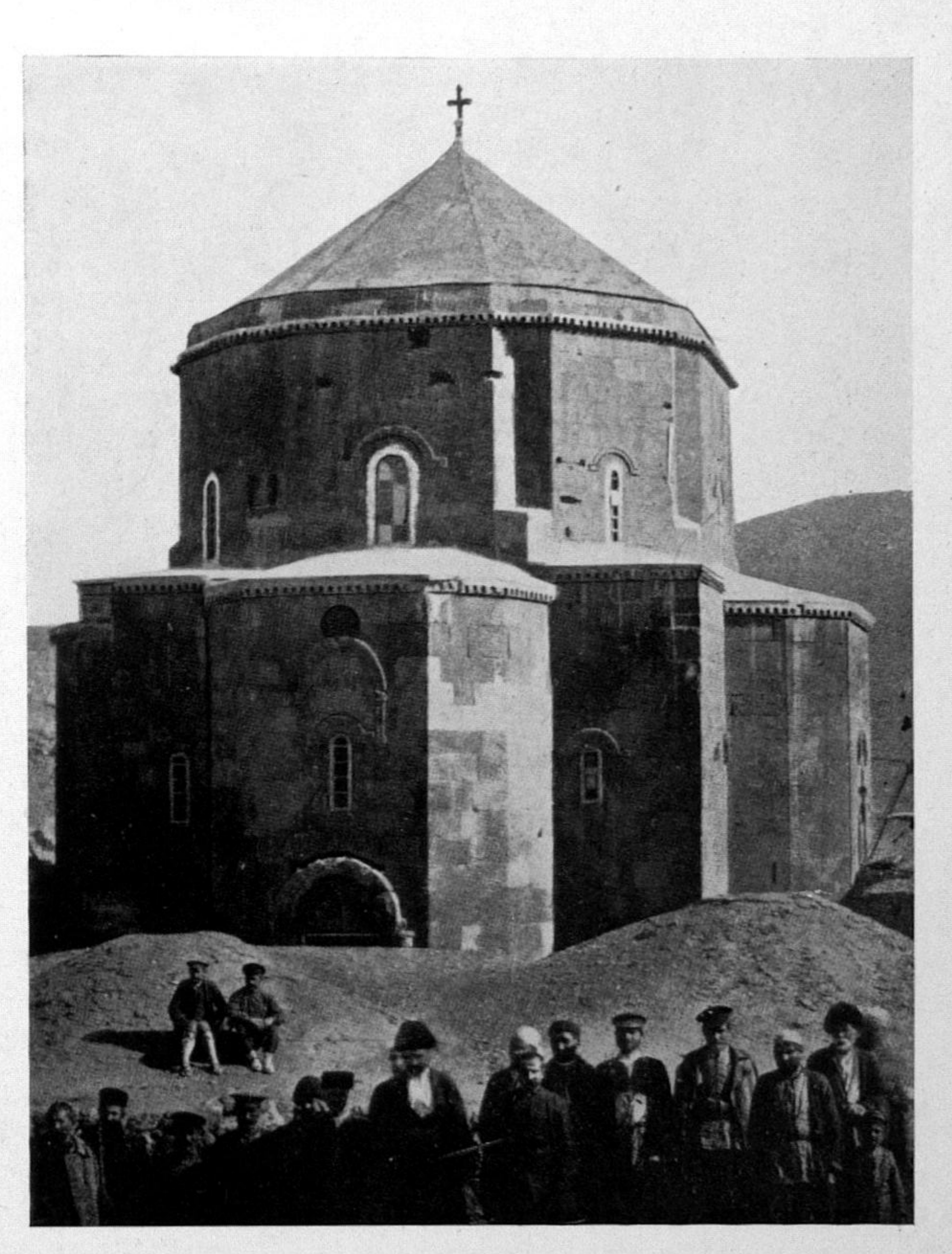
Ani. Église du Berger.



Ani. Église du Berger.



Ani. Église du Berger.



Mastara. Église.

LE CYCLE ICONOGRAPHIQUE

DE LA *BUCHANAN BIBLE*

MANUSCRIT SYRIAQUE

DE LA BIBLIOTHÈQUE DE L'UNIVERSITÉ DE CAMBRIDGE

PAR

JULES LEROY

Il y a un peu plus de deux siècles, J. S. Assemani, qui faisait alors connaître pour la première fois à l'Occident avec une érudition de bon aloi la vie et l'histoire des chrétientés de langue syriaque, consacrait une partie de sa *Bibliotheca orientalis* au culte des images saintes chez les Nestoriens [1]. La dissertation, d'un ton apologétique très sensible, avait été provoquée par les affirmations de certains voyageurs de l'Inde et spécialement d'un dominicain [2] qui, constatant les usages des Chrétiens du Malabar, lesquels « n'honorent pas les images, sauf celle de la croix », concluaient à l'aniconisme absolu de l'Église nestorienne. La connaissance qu'avait le Maronite de la littérature syriaque lui fournissait les témoignages écrits dont il avait besoin pour réfuter des aphorismes trop catégoriques et sa dissertation forme le premier essai d'une histoire de l'iconographie religieuse, non seulement chez les Nestoriens de Perse et dans les Églises qui en sont issues, mais d'une manière générale, dans toutes les chrétientés syriaques de Mésopotamie et de Syrie.

On pourrait aujourd'hui allonger beaucoup la liste des preuves écrites apportées par Assemani en faveur du culte ou de l'emploi des images saintes dans ces Églises. Mais il y a un argument bien plus péremptoire. C'est celui qui consiste à prouver le mouvement par la marche. Nous connaissons maintenant assez de manuscrits syriaques ornés de peintures [3], pour nous passer des témoignages des écrivains. La preuve est ainsi faite

(1) J. S. Assemani, *Bibliotheca orientalis Clementino-Vaticana*, Rome, 1719-1728, II, 2, chap. XVII, *De sacris imaginibus*, p. CCCXLIX et suiv.

(2) Crozius, *De christianis Indis*, lib. 3, p. 243.

(3) La liste des manuscrits syriaques à peintures n'est pas longue. Elle a été commodément établie par MM. H. Buchthal et O. Kurz, dans leur *Hand list of illuminated oriental Christian manuscripts*, London, 1942, p. 9-23. Dans cette liste, il y a plusieurs manuscrits qui doivent disparaître, parce qu'ils ne comportent que des dessins d'ornement. J'ai retenu uniquement ceux qui ont des images dans mon étude : *L'Iconographie des églises de langue syriaque* (*Miscellanea G. Galbiati*, vol. III. 1951, p. 175-184, Milan, *Fontes ambrosiani*, XXVII). Encore faut-il, parmi ceux-ci, supprimer les manuscrits : Plut., I, 40 de la Laurentienne de Florence, et le Br. Mus. Or. 3.372, qui offrent deux images ajoutées dans les marges et n'ayant aucun rapport ni avec les textes ni avec les manuscrits originaux.

que les chrétientés de Mésopotamie, tout en montrant une prédilection pour l'aniconisme, tiennent aussi une place dans l'histoire de l'iconographie chrétienne. En déterminer les dimensions et les traits, c'est une tâche qui incombe aux historiens de l'art. C'est pour la leur faciliter que nous soumettons ici à leur attention la description d'un manuscrit de Cambridge, qui n'est pas totalement ignoré des érudits, puisque Barnes [1], Bensly [2], Lee [3], Lightfoot [4] y ont fait appel dans leurs travaux scripturaires ou patristiques, mais qui n'a jamais été étudié dans ses rapports avec l'art de la miniature [5].

* * *

La *Buchanan Bible* [6] est un gros manuscrit de 323 folios comptés au crayon, écrits sur trois colonnes, que les besoins du maniement ont fait diviser à l'époque moderne en deux volumes portant respectivement les cotes Oo 1 et Oo 2. Le premier volume contient la Genèse, l'Exode, le Lévitique, les Nombres, le Deutéronome, les livres de Job, de Josué, des Juges, de Samuel (I et II), des Psaumes (dont manque le début), des Rois (I et II),

(1) W. E. Barnes, *An apparatus criticus to Chronicles in the Peshitta version*, Cambridge, 1897, p. xxvi et suiv.

(2) Bensly, *The fourth book of Maccabees and kindred documents in syriac first edited on manuscripts authority, with an introduction and translation by Barnes*, Cambridge, 1895.

(3) *The New Testament*, éd. 1823.

(4) J. B. Lightfoot, *S. Clement of Rome, The two Epistles to the Corinthians*, 1869.

(5) C'est grâce à la générosité du «British Council» (Département des Étudiants) et à la bourse d'études qu'il m'a octroyée, que j'ai pu étudier ce manuscrit assez longuement. Qu'il veuille bien trouver ici l'expression publique de ma reconnaissance. Elle va aussi aux membres de l'administration de la Bibliothèque Universitaire de Cambridge qui ont facilité mes recherches. Qu'il me soit aussi permis d'y joindre le nom du Docteur Hugo Buchthal, du Warburg Institute de Londres, qui a mis à ma disposition ses trésors d'érudition. C'est à son amitié que je dois de pouvoir fournir cette étude de reproductions qui en diront plus long aux historiens de l'art que toutes les explications dont je les ai accompagnées.

(6) Une note imprimée, collée sur le plat de la couverture, donne toutes les précisions souhaitables sur ce vocable. Elle nous explique que cette Bible a été trouvée dans une église de chrétiens syriaques à l'intérieur du Travancore en 1806 et offerte au Rev. Claudius Buchanan par Mar Denys, évêque syrien, alors résidant à Candenate. Ce Buchanan était un théologien écossais, né près de Glasgow en 1766. Élève à Glasgow, puis à Cambridge, ordonné en 1795, il passa plusieurs années dans l'Inde, où il fit beaucoup pour la christianisation et l'éducation, spécialement par la traduction des Saintes Écritures. Après son retour en Angleterre en 1808, il continua à s'intéresser aux questions religieuses de l'Inde et, par son livre *Colonial Ecclesiastical Establishment* (Londres, 1813), il contribua beaucoup à l'établissement de l'épiscopat anglican-indien. Lui-même a raconté dans ses trois volumes, *A journey from Madras through the countries of Mysore, Canara and Malabar* (Londres, 1867) ses pérégrinations dans le sud et l'ouest de l'Inde. Au vol. III, chap. xi, p. 391 et suiv., il parle longuement des chrétientés syriaques établies à Cacadu, qu'il a visité en décembre 1800. Il note que ces chrétiens parlent syriaque et malavala et qu'ils n'ont «ni image ni peinture mais adorent la croix». Il ne dit rien dans ce livre de la Bible qui porte aujourd'hui son nom. Elle lui fut donnée seulement plus tard et c'est dans ses *Christian researches in Asia*, publiées à Cambridge en 1811 qu'il en parle (éd. de 1840, p. 82, cf. W. Wright, *A Catalogue of the Syriac MSS. preserved in the Library of the University of Cambridge*, 1901, p. 1.044).

des Chroniques (I et II), des Proverbes de Salomon, l'Ecclésiaste, le Cantique des Cantiques et la Sagesse. Le deuxième volume comprend le reste de l'Ancien Testament et les livres du Nouveau, auxquels on a joint les Épîtres de saint Clément, le tout dans l'ordre suivant : Isaïe, Jérémie, avec les Lamentations et Baruch, Ézéchiel, Osée, Joël, Amos, Abdias, Jonas, Michée, Nahum, Habacuc, Sophonie, Aggée, Zacharie, Malachie, Daniel, Ruth (dans une série de livres consacrés aux femmes illustres), Suzanne, Esther, Judith, les deux livres d'Esdras, le Siracide, les deux livres des Macchabées, les deux livres (apocryphes) des mêmes Macchabées, Tobie, Matthieu (auquel manque le début), Marc, Luc, Jean, les Épîtres de Paul, les Actes des Apôtres, l'Épître de Jacques et les Épîtres catholiques, les Épîtres de Clément.

Le manuscrit a beaucoup souffert. Sa présence dans un lieu humide a occasionné la corrosion d'un grand nombre de feuillets sur les bords et la production d'une sorte de champignon violacé qui rend impossible la lecture dans les marges supérieures, inférieures et extérieures, principalement au début et à la fin des volumes. A l'origine, quand il était dans toute sa nouveauté, il devait offrir un aspect plein de beauté. L'écriture, une belle petite serṭô serrée, mais très lisible, a aujourd'hui un peu pâli. Elle court sur trois colonnes, mesurant chacune 22 cm. de haut et 6 cm. 5 de large, un léger espace blanc de 1 cm. 5 les séparant. Chaque page mesure 45 cm. sur 27 (justification : 33 × 22). Le nombre des lignes n'est pas toujours le même : il varie entre 60 et 66 à la page.

C'était une Bible faite pour la lecture publique. Les péricopes destinées à être lues à l'office ou à la messe ont été marquées dans les marges en rouge, en vert ou en bleu. Comme c'est l'endroit qui a le plus souffert, ainsi qu'il a été dit plus haut, il est difficile de lire ces annotations. Mais à partir du Nouveau Testament, ces indications ont été inscrites en rouge dans le corps même des différents livres. Le lectionnaire, autant que nous avons pu en juger, ne diffère pas de l'*ordo* courant à l'époque de composition de notre manuscrit et trouverait des analogies dans un grand nombre d'autres livres de même nature. Au début (f° 1 v°-2 r°) il reste deux pages, non numérotées, indiquant les titres des chapitres de la Bible, mais on ne voit nulle trace des *capitula lectionum*, comme on en trouve généralement en tête des manuscrits syriaques de l'Ancien et du Nouveau Testament destinés à l'office. Il est impossible de dire si notre manuscrit en comportait à l'origine : c'est fort probable. Le soin artistique avec lequel notre manuscrit a été composé se montre dans les nombreux culs-de-lampe en entrelacs (f° 16 v°, 28 v°, 48 v°, 57 v°, 75 v°, etc.) qui marquent la fin des livres ou dans les cadres variés qui, dans la marge inférieure, notent les cahiers. Au début et à la fin de ceux-ci, on lit en outre, dans la marge supérieure, une majestueuse inscription en grosses lettres estranghélo rouges. Elles sont malheureusement si détériorées qu'il est quasi impossible de les déchiffrer [1].

(1) Déjà au temps de Wright, ces inscriptions étaient illisibles pour la plupart. Une seule fois, f° 90 v°, 91 r°, j'ai cru pouvoir lire le texte : «Le livre (contraignant?) des deux Testaments (est fait) pour la joie, puisque par eux l'ensemble de l'Écriture reçoit son nom de Livre de louange», ce qui n'a pas beaucoup de sens, mais qui a du moins l'avantage de faire voir que ces inscriptions étaient rédigées en vers dans le mètre d'Ephrem, à la manière de ceux qu'on lit en tête des cahiers du lectionnaire de la Bibliothèque Nationale de Paris (Syr. 355) autrefois décrit par H. Omont, *Peintures d'un évangéliaire syriaque des xiie ou xiiie siècles*, in *Monuments Piot*, 19 (1911), p. 201-210.

Mais c'est surtout dans les nombreuses miniatures — en tout quarante — qu'éclate le caractère luxueux de notre Bible, qui prend ainsi une place de choix à côté des quelques autres manuscrits syriaques, d'ailleurs peu nombreux, qui nous ont conservé des illustrations, et particulièrement d'une autre Bible, beaucoup plus ancienne il est vrai, le manuscrit 341 de la Bibliothèque nationale de Paris, qui date probablement du VIe siècle (voir plus bas).

Les illustrations commencent au f° 1 r° occupé par une grande croix en entrelacs dans un cadre de même nature. Originellement le cadre mesurait 32 centimètres environ sur 24. L'image est aujourd'hui très abîmée. La partie gauche du cadre a complètement disparu, ainsi que celle du haut. Par ce qui reste on constate que le vert et le rouge dominaient dans les couleurs. La croix, dont les branches sont terminées par des boules, comportait un cercle en son milieu. Elle est ornée de pierres précieuses rectangulaires (pourpre) et rondes (vert). L'inscription en estranghélo rouge, habituelle dans ces sortes d'illustrations, a totalement disparu.

Cette croix monumentale est traditionnelle dans les manuscrits syriaques. Il n'en est pas de même des images suivantes.

1. F° 2 v°. Tenant toute la largeur de la page une image de 15 centimètres de hauteur. Il y a un double sujet. A gauche (par rapport au lecteur) dans un cadre de 12 cm. 5 de largeur dessiné sur trois côtés (le bas manque), violet sombre relevé de rinceaux, un grand personnage nimbé est assis dans une chaire, tourné vers la gauche. La figure a disparu. Il porte une longue tunique violette et un manteau pourpre (cette couleur se devine seulement); les pieds reposent sur un tapis doré. On voit encore très bien le dessin de la chaire. Dans sa main droite il tient un livre ouvert et son index gauche est pointé sur les mots inscrits sur le livre en tout petits caractères rouges : *Bereschit,* In principio. C'est le premier mot de la Genèse dans la Bible hébraïque et la Bible syriaque.

Ce personnage est installé devant un paysage de montagnes, figurées par deux plans. Au fond, des pics en violet sombre sur lesquels se détachent, en premier plan, un mamelon vert, parsemé de fleurs rouges et noires, dont le dessin est très délicat. Il n'est pas douteux que nous avons ici l'image de Moïse représenté comme *auctor libri.* Son nom, en lettres rouges, quoique très détérioré, a laissé des traces à gauche et à droite du visage : le (Prophète?) Moïse.

A droite, une scène un peu moins large, peinte sans cadre sur le fond du parchemin : un autre paysage de montagnes, couvertes de flammes rouges. Celles-ci partent dans tous les sens d'un arbre dont on perçoit bien les branches vertes. A droite, il devait y avoir un personnage debout : on voit encore le bout de son pied et, à côté, l'extrémité du bâton sur lequel il s'appuyait. Cette scène est malheureusement presque illisible. Son sens paraît clair. Il s'agit de Moïse devant le buisson ardent. D'une inscription autrefois plus longue, on ne lit plus aujourd'hui qu'un seul mot que je crois pouvoir traduire par : *arbrisseau.*

Ainsi cette belle composition en partie détruite inaugure bien notre manuscrit en nous mettant sous les yeux une image complète de Moïse, détenteur du secret du nom divin et auteur des premiers livres de la Bible.

2. F° 57 v°. Vers le haut de la troisième colonne, sur fond du parchemin, sans cadre, image de 15 centimètres de haut : Job le Juste dont le nom est inscrit en rouge de part et d'autre de la tête.

Job est figuré debout, de face, visage tourné vers la gauche. C'est un bel homme, au front un peu découvert, barbe et cheveux gris, pieds nus. Un grand nimbe d'or, cerclé d'un trait rouge entoure sa tête. Il porte une grande tunique bleue et un manteau rouge tirant sur le rose. Le plissé est figuré par des touches blanches. Dans la main gauche, il tient un *rotulus* déplié sur lequel il indique, de l'index droit, l'inscription écrite en rouge : *Et Job répondit et dit : Écoutez attentivement mes paroles et vous aurez la compréhension* (*Job,* XXI, 1, 2, texte arrangé).

3. F° 63 v°. Tenant le haut de la colonne médiane, grand portrait de (Josué) bar Nun, Disciple de Moïse, ainsi que s'exprime l'inscription en lettres rouges mise de part et d'autre du visage (pl. XXXII, 1).

La figure (14 cm. 5), peinte sur le fond du parchemin, sans cadre, présente Josué de face, un peu tourné vers la droite. C'est un guerrier. La tête, entourée d'un nimbe d'or cerclé de rouge, est complètement imberbe. Elle porte un casque, dont la forme ronde se termine en pointe, et qui couvre les deux oreilles. Il a une cotte de mailles en deux parties. Le corps est couvert de petites écailles, tandis que la partie inférieure, à partir de la ceinture, est formée de lamelles disposées sur un double rang. Un gros galon d'or, avec rinceaux noirs, la termine dans le bas.

Cette cotte de mailles est posée sur une tunique verte qui descend jusqu'aux genoux, lesquels sont nus. Les pieds sont dans des bottes, couleur violette, à bandes molletières. Sur tout l'habillement est jeté un manteau rouge qui passe sur le haut de la poitrine et descend derrière le corps.

Dans sa main droite, Josué tient une large épée posée sur l'épaule, tandis que la main gauche serre le fourreau à dragonne très apparente (couleur jaune-orange avec petits dessins noirs).

4. F° 75 v°. Au début de la troisième colonne, Samuel le Prophète, selon l'inscription placée à droite et à gauche du visage.

L'image a 14 centimètres de hauteur. Le prophète est présenté de face, tourné vers la gauche. C'est un magnifique vieillard plein de noblesse à la chevelure et à la barbe blanches. Pieds nus, il est vêtu d'une longue robe bleu-vert, ornée d'un galon rouge qu'on aperçoit sur l'épaule droite et au bas gauche; les manches sont terminées par des poignets dorés et brodés. Un grand manteau pourpre rejeté sur l'épaule gauche l'enserre, laissant libre la main droite qui se lève index dressé. Le bras gauche disparaît tout entier sous le manteau. Seule apparaît la main qui tient une énorme corne dorée, ornée de pierreries, bleues au sommet, rouges au centre, vertes à la base.

De chaque côté de l'image, formant cadre, une longue inscription dont la partie gauche est aujourd'hui illisible. La partie droite se laisse lire davantage. On reconnaît le texte de I *Sam.,* XVI, 1 : « (*Remplis ta corne d'huile et va, je t'envoie*) *chez Isaïe de Bethléem parce que j'ai vu parmi ses fils le roi* (*David?*) ».

5. F° 88 v°. Troisième colonne, image de 14 centimètres de DAVID PROPHÈTE ET ROI JUSTE.

Comme les précédentes, cette image est peinte sans cadre, sur le fond même du parchemin.

Le roi est debout, tourné vers la gauche, en habits royaux. C'est un vieillard aux cheveux blancs, ainsi que la barbe, portant sur sa tête nimbée un diadème orné de trois pierres précieuses (celle du milieu, ronde et rouge, les deux autres carrées et bleues).

Son costume, très riche, se compose de trois pièces. Dessous, une robe pourpre dont on n'aperçoit que le bas. Dessus, une tunique bleue, brodée, avec un énorme galon doré dans le bas. La broderie est formée de doubles cercles, d'un bleu un peu plus sombre, entre lesquels on voit un rang de perles figurées par des points blancs. Le centre est rouge. Les manches sont bouffantes et terminées par des poignets dorés qui rappellent le galon du bas.

Sur cet ensemble est jeté un manteau rouge, brodé, terminé par un galon d'or moins large que celui de la tunique et beaucoup plus simple puisqu'il ne comporte pas de broderie. Il s'attache sur le devant de la poitrine, mais laisse libre le bras droit tandis que le gauche dépasse à partir du coude d'une manche évasée. Les broderies du manteau sont formées de losanges, dans lesquels on a dessiné de petites croix bleues relevées de points blancs.

Le roi élève la main droite, pouce et médius réunis. Dans la main gauche, qui pend le long du corps, est un rotulus déployé, couvert de caractères qui ont presque complètement disparu par le frottement des pages.

Cette image marque le début du livre des Psaumes.

6. F° 98 v°. Au milieu de la première colonne, marquant le début des livres des Rois une image sans cadre de 15 centimètres de haut, le PRÊTRE JEHOḤANNAN (pl. XXXII, 2).

Le personnages se présente totalement de face. La tête, nimbée, est celle d'un homme d'âge, avec une barbe grise taillée en pointe et une opulente chevelure qui descend en boucles sur les épaules. Le costume se compose : 1° d'une longue tunique verte descendant jusqu'aux pieds chaussés de pourpre, et terminée par un galon d'or brodé; 2° d'une sorte de surplis rouge, entouré d'un galon doré, plus étroit et plus simple, descendant à mi-corps et curieusement étagé; 3° d'une bande d'étoffe bleue devant la poitrine, jusqu'à hauteur des genoux; et enfin 4° d'une espèce de chasuble (ou manteau) pourpre, dorée sur les épaules et cernée par un galon d'or. Elle s'entrouvre par devant pour laisser libre le mouvement des bras. Dans la main droite, le prêtre balance un encensoir d'or, à trois chaînes et sans couvercle. La gauche déploie un rotulus, où l'on peut encore lire : « *Et le roi dit : Appelez-moi le prêtre Sadoc et le prophète Nathan, et (ils firent monter?) Salomon sur la mule du roi David son père* (...) ». C'est un texte composite tiré de I *Rois*, I, 32 et 44.

La présence du portrait du prêtre Jehoḥannan est de nature à étonner un peu, en tête d'un livre où il n'est même pas question de lui, puisque c'est seulement en II *Paralipomènes*, VI, 9-10 (Vulgate = V, 36 texte hébreu) qu'il est dit de lui *qu'il exerça le sacerdoce dans le Temple que Salomon fit construire à Jérusalem*. Cette présence insolite s'explique par une

certaine tradition syriaque qu'il est l'auteur des livres des *Rois* et des *Chroniques*[1]. Nous avons donc ici, comme dans les livres qui précèdent, un portrait d'*auctor libri*.

7. F° 103 v°. Au milieu de la troisième colonne, une image de moindre grandeur (9 cm.) représentant ÉLIE LE PROPHÈTE.

Le prophète est représenté de face, avec un nimbe doré cerclé de rouge. Il semble porter une petite barbe, avec des cheveux qui descendent en boucles sur les épaules. Vêtu d'une longue robe bistre allant jusqu'aux pieds nus et terminée, aux manches, par des poignets dorés.

Sur cette robe est jeté un manteau sombre, presque noir, noué sur le devant de la poitrine, bordé d'un galon d'or et laissant libres les deux mains. La droite est levée vers le ciel, index pointé, la gauche tient un rotulus déroulé dont l'inscription, aujourd'hui peu lisible dans sa première partie, est ainsi conçue : « *Voici le Seigneur Dieu devant qui je me tiens* [*il n'y aura ni rosée ni pluie*] ». Ce sont les premiers mots prononcés devant Achab par lesquels s'ouvre l'histoire d'Élie (I *Rois*, XVII, 1).

7 *bis*. F° 126. Il y a ici une page déchirée et il semble que l'on a arraché une image. On peut raisonnablement supposer que c'était celle de SALOMON, car nous avons le commencement des Proverbes, et, comme nous l'avons constaté, le peintre a pour habitude d'introduire le portrait de l'auteur au début de chaque livre.

8. F° 136 r°, avec lequel débute le deuxième volume.

Au bas de la troisième colonne, image (10 cm.) du PROPHÈTE ISAÏE dont le nom est inscrit de part et d'autre de la tête. Celle-ci est nimbée. Le prophète est représenté debout, tourné vers la droite, au repos. Les pieds sont chaussés.

C'est un vieillard, avec une barbe en pointe et des cheveux gris. Il est couvert d'une longue tunique bleu sombre, avec un manteau violet qui l'enserre et revient sur l'épaule gauche, en laissant découverts l'épaule et le bras droits. La main droite est levée, grande ouverte, tandis que dans la gauche il tient un rouleau sur lequel est inscrite sa principale prophétie : « *Voici que la Vierge est enceinte et va enfanter et son nom sera Emmanuel* » (*Is.*, VII, 14).

9. F° 146 v°. Début de la deuxième colonne, le PROPHÈTE JÉRÉMIE (11 cm.).

Comme Isaïe, il est debout et nimbé, tourné vers la droite, mais dans un mouvement de marche, qui fait voler derrière lui son manteau. C'est un vieillard, à barbe blanche taillée en pointe et à cheveux, blancs également, descendant sur les épaules. Une longue tunique

[1] Nous avons un témoin de cette tradition dans le manuscrit syriaque n° 1 de la Bodléienne. C'est une Bible de 1627, copiée sur un manuscrit plus ancien sur l'ordre de J. Usser Armach, primat d'Irlande. Au folio 227, on lit au début des Rois : « *Ce livre des Rois a été écrit par le prêtre qui s'appelle Jehoḥannan et compte 5.320 versets* ». Cf. R. PAYNE SMITH, *Catalogi codicum MSS. Bibl. Bodl. pars VI codices syriacos complectens*, Oxonii, 1864, I, p. 7. Je ne sais d'où vient cette tradition assez étrange et qui n'a pas beaucoup de témoins, même chez les Syriaques. Peut-être des Juifs, bien que ceux-ci attribuent plus généralement le livre des *Rois* à Jérémie.

bleu ciel, avec deux raies rouges sur les bras, entre les épaules et le coude, et sur le devant, le couvre jusqu'aux pieds qui sont nus. Un grand manteau pourpre est jeté sur la tunique. C'est au fond le même vêtement que celui d'Isaïe, mais celui du premier prophète était plus sombre. Il lève la main droite, index dressé, comme s'il haranguait une foule. Dans la main gauche, l'habituel rouleau qui dit ici : « *Paroles de Jérémie, fils d'Helcias, des prêtres de Anathoth dans la région de* [*Benjamin*] ». Ce sont les premiers mots de sa prophétie.

10. F° 163 v°. Au milieu de la première colonne, image du Prophète Ezéchiel (10 cm.) [pl. XXXII, 3].

Le prophète est tourné vers la gauche. Lui aussi est en pleine marche, jambe droite en avant, légèrement infléchie. Les pieds sont nus.

C'est comme Isaïe et Jérémie un vieillard nimbé d'or, avec de longs cheveux blancs et une barbe en pointe. Sa tunique, bleue, comporte sur l'épaule une décoration rouge, qu'on retrouve sur le devant à partir du genoux. Son manteau pourpre, qui revient sur l'épaule droite, laisse complètement libre le bras gauche, nu à partir du coude, qui s'avance, dans le geste du discours, le pouce étant réuni au majeur et à l'anulaire. Sa main droite, que recouvre presque un pan du manteau tient le rouleau divisé par la moitié et sur lequel on lit : « *Et il y eut en la trentième année, au cinquième (jour)* ». Texte abrégé de *Ez.*, 1, 1.

11. F° 174 r°. Au milieu de la deuxième colonne, le Prophète Osée (10 cm.) [pl. XXXII, 4].

Comme dans l'image précédente, le prophète est tourné vers la droite dans la position au repos, mais la tête regarde curieusement en arrière. Nimbe d'or et pieds nus, il se présente sous la forme d'un homme d'âge mûr, la barbe et les cheveux bruns, les joues et les lèvres soulignées par un peu de rouge.

Sa tunique est vert olive, avec deux bandes noires (l'une large, l'autre plus petite) sur la manche, à hauteur du coude. L'avant-bras est découvert. Un manteau pourpre, plus clair que chez les autres prophètes, couvre les deux épaules et est ramené sur le bras gauche, laissant libre le droit. Celui-ci, dressé, semble indiquer dans le ciel quelque chose d'invisible à quelqu'un placé derrière lui et vers qui le prophète tourne la tête. Dans la main gauche il tient un rouleau où se lisent les mots « *Parole du Seigneur qui fut sur Osée* » (*Os.*, 1, 1).

12. F° 176 r°. Au milieu de la deuxième colonne, la Prophète Joël (9 cm.).

Cette image est assez curieuse et semble une combinaison des deux précédentes. Pour le bas du corps, le prophète ressemble à Ezéchiel car il est en marche vers la gauche, pour le haut il rappelle Osée, parce qu'il regarde en arrière, en sens inverse de la marche.

Nimbe d'or et pieds nus. C'est un vieillard à la barbe et aux cheveux blancs. Longue tunique bleu ciel avec un manteau rouge pâle, laissant apparaître le bras droit, ou plus exactement la main, dont l'index est levé. Dans la gauche, le rotulus habituel avec les premier mots de son livre : « *Parole du Seigneur qui fut sur Joël* » (1, 1).

13. F° 176 v°. Au début de la troisième colonne, image un peu plus petite (8 cm.) du Prophète Amos, dont le nom, à côté du visage, est presque effacé.

L'image a beaucoup souffert. On peut néanmoins reconnaître les traits essentiels du prophète représenté debout, calme, tourné vers la droite, nimbé et, semble-t-il, chaussé. Vieillard, avec une tunique bleu sombre et un manteau pourpre. On ne voit plus son bras droit et on ne sait quelle était sa position. Dans la main gauche qui sort du manteau, il tient un rouleau, dont l'inscription a totalement disparu sauf le mot : *qui fut*. Nul doute que ce soit le reste des premiers mots de son livre « *(Paroles d'Amos) qui fut (parmi les bergers de Thécué)* » (*Am.*, 1, 1).

14. F° 177 v°. Au bas de la première colonne, petit portrait de 7 centimètres de hauteur, qui a terriblement souffert en raison de sa place. Vu de face, tunique rouge descendant jusqu'aux pieds chaussés, manteau bleu, main droite levée et tenant dans la gauche un rouleau. Il s'agit du Prophète Abdias, dont le nom a disparu.

15. Même folio. Au haut de la troisième colonne, le Prophète Jonas dont l'image (8 cm. 5) est particulièrement bien conservée.

C'est un vieillard au front large, à barbe et cheveux blancs. Il est de face, nimbé et pieds nus, et rappelle par sa position le portrait de Joël. Il s'en distingue cependant par la direction de la tête tournée vers la gauche et celle de sa main droite qui passe devant son corps pour indiquer quelque chose que l'on ne voit pas. La tunique est bleue, le manteau rouge clair. Dans sa main gauche pend un rotulus où se lisent les mots : « *Et la parole du Seigneur fut sur Jonas* » (*Jonas*, 1, 1).

16. F° 178 v°. Au début de la troisième colonne, une image de 8 centimètres ayant beaucoup souffert. Il s'agit de Michée, dont le nom a disparu avec une partie de l'auréole, à gauche. A droite il ne reste que le mot Prophète.

Debout, nimbé et pieds nus, tourné vers la droite, au repos, il n'est plus possible de découvrir les traits de son visage. Il porte une robe bleu clair et un manteau de même couleur, mais plus sombre. Il tend la main droite devant lui, tandis que sa main gauche tient le rotulus déployé, dont il n'est plus possible de lire l'inscription. Sans doute, si on juge par analogie, devait-elle contenir les premiers mots de son livre.

17. F° 179 v°. Haut de la troisième colonne, portrait du Prophète Nahum, de 10 centimètres. Comme dans l'image précédente, le nom du prophète a disparu : il ne reste que le mot Prophète.

Tourné vers la gauche, dans un mouvement de marche, pied droit en avant; la tête a complètement disparu, ainsi que le devant du corps, jusqu'à la ceinture. On voit cependant encore nettement la tunique pourpre avec ornement rouge (deux bandes dessinées sur l'épaule gauche et le bas de la robe). Un bout de rouleau dans sa main (probablement gauche) où plus rien ne se voit.

18. F° 179 v°. Au milieu de la deuxième colonne, une image un peu plus grande que les précédentes (9 cm.) du PROPHÈTE HABACUC.

Il est de face, un peu tourné vers la gauche, dans un mouvement de marche, moins précipité que chez Joël et surtout chez Ézéchiel, auquel il ressemble beaucoup pour le maintien.

C'est une homme dans la force de l'âge, à la barbe taillée en pointe et aux cheveux bruns. Nimbé et pieds nus. Il porte une robe bleu sombre, avec deux bandes rouges sur les bras et au bas. Le manteau est pourpre. C'est la main droite ici qui tient le rotulus, aux mots effacés, mais où l'on peut reconnaître encore : « *Prophétie d'Habacuc... Jusques à quand, Seigneur, clamerai-je?* » (*Hab.*, I, 1-2). La main gauche s'élève jusqu'à la hauteur de la barbe, le bras étant nu à partir du coude.

Cette image, malheureusement détériorée, offre la particularité d'être entourée à gauche d'une inscription arménienne en lettres capitales, qui donne le nom du prophète, tandis qu'à droite une inscription grecque en onciales le répète Ⓐ ΑΝΒ(Α)ΚΟΥΜ. Ces deux inscriptions ne sont pas des additions : elles sont de première main.

19. F° 180 r°. Au haut de la deuxième colonne, le PROPHÈTE SOPHONIE (10 cm. 5). L'image est bien conservée. Seule l'auréole a un peu souffert. Le prophète est debout, au repos, pieds nus, tourné vers la droite. C'est un vieillard aux cheveux blancs tombant sur les épaules et à la barbe en pointe. La robe est bleue, à longues manches terminées par des poignets brodés, le manteau rouge, passant sur l'épaule gauche et laissant libre le bras droit qui barre la poitrine. Dans la main gauche, le rotulus avec les mots : « *Parole du Seigneur qui fut sur Sophonie* » (*Soph.*, I, 1).

20. F° 170 v°. Au milieu de la deuxième colonne, sous un format assez réduit (7 cm.) le PROPHÈTE (AGGÉE) dont le nom a disparu.

Il est dans un mouvement de marche vers la droite, pied gauche en avant, la tête tournée vers la gauche et regardant en l'air.

Nimbé et pieds nus, barbe et cheveux bruns, avec une longue moustache, il a l'air d'un homme dans la force de l'âge. Un manteau pourpre, qui est jeté sur l'épaule gauche et ne laisse passer que l'avant-bras droit, recouvre sa robe bleu ciel. Comme dans les images 10 et 14, sa main droite montre quelque chose qu'on ne voit pas, tandis que sa gauche tient un rotulus qui ne contient plus un seul mot lisible.

21. F° 181 r°. Fin de la première colonne, un personnage de grandes dimensions (10 cm.) complètement de face, le visage tourné vers la droite, imberbe, portant une robe bleue et un manteau (rouge?), ne faisant aucun geste. C'est ZACHARIE, dont on devine le nom. D'ailleurs toute l'image a souffert; les pieds ont disparu et on soupçonne les traits plus qu'on ne les voit.

22. F° 183 r°. Au milieu de la première colonne, image aussi grande que la précédente (10 cm.) d'un vieillard à barbe blanche, en marche vers la droite, tête tournée à gauche, mais faisant signe avec la main droite. Manteau pourpre couvrant les deux épaules sur une robe bleu ciel. Nimbé et chaussé (semble-t-il, car l'image est ici endommagée). Dans la main gauche, il tient un rotulus dont l'inscription est complètement effacée. Son attitude rappelle celle de Jonas (n° 15) mais elle est plus naturelle en raison de la position des pieds. C'est le PROPHÈTE MALACHIE, dont le nom se lit à gauche du visage.

23. F° 183 v°. Au bas de la première colonne, qui est rongée, de sorte qu'on aperçoit seulement le buste du PROPHÈTE DANIEL. A l'origine, l'image devait avoir de 8 à 9 centimètres.

C'est un jeune homme aux cheveux noirs bouclés entourant la tête sans descendre sur les épaules. Il est imberbe, présenté complètement de face. La main droite est levée, index dressé, à hauteur de la tête, le bras gauche descend le long du corps. Il devait tenir un rotulus qui n'existe plus.

Sur une robe qui devait être bleue, si on en juge par la manche droite qui apparaît, il porte le manteau-chasuble qu'on voit au f° 98 v° (n° 6) sur le prêtre Jehoḥannan. Peut-être sa couleur tire-t-elle davantage sur le rouge, mais la forme est la même. On y voit le galon qui en dessine le tour et l'ornement doré sur les épaules.

Il est fort regrettable que le bas du corps ait disparu, car on ne peut savoir s'il portait les pantalons persans, qui sont un des traits caractéristiques de l'iconographie de Daniel. C'est probable. En tout cas il est certain qu'il était vêtu différemment des autres prophètes.

24. F° 188 r°. Au milieu de la première colonne, au début d'une nouvelle section, indiquée par un titre en lettres rouges : *Ensuite sur les femmes illustres, et d'abord sur Ruth la Moabite,* portrait de cette dernière.

Ruth (8 cm. 5) est représentée de face, nimbée et chaussée, vêtue d'une robe bleue et d'un grand manteau rouge qui lui enveloppe la tête (le maphorion syrien), mais laisse libre le bras droit, qui semble indiquer le rotulus tenu dans la main gauche, et sur lequel on lit : « *Ton peuple (sera) mon peuple, ton Dieu mon Dieu* » (*Ruth*, I, 17). Le nom du personnage est inscrit de part et d'autre du visage : RUTH S[AINTE] ET MOABITE.

25. F° 188 v°. Au milieu de la troisième colonne, autre portait de femme (8 cm.) présentée de face, nimbée et chaussée. Elle porte une robe rouge pâle et un maphorion bleu sombre. La position du corps rappelle celle de Ruth, sauf que la main droite s'élève jusqu'à la hauteur du visage, index dressé. Il n'est plus possible aujourd'hui de lire l'inscription qui était autrefois sur le rotulus, tenu de la main gauche, mais le nom du portrait est donné; c'est la BIENHEUREUSE SUZANNE. La figure a un peu souffert.

26. F° 198 v°. Au bas de la première colonne, on soupçonne une image *dans un cadre* (10 cm. de large et au moins autant de hauteur) et peinte sur fond de couleur. Placée à la fin de l'histoire de Suzanne, ce devait être une image d'ESTHER et il devait y avoir primitivement deux personnages, car on distingue encore deux auréoles. Tout cela a maintenant disparu, rongé par l'humidité.

27. F° 191 r°. Au milieu de la troisième colonne, grande image, rongée sur le côté gauche, mais dont le sujet est encore très clair (12 cm. de haut sur 12 de large). Elle débordait autrefois sur la marge extérieure. Il s'agit de Judith, dont le nom n'est pas inscrit, mais dont l'image précède l'histoire (pl. XXXIII, 1).

Sur un lit posé sur quatre pieds, un homme est étendu. Debout, au dessus de lui, une femme portant un grand nimbe d'or cerclé de rouge. Le tableau est dominé par un arc en demi-cercle, orné d'une grecque bleue et rouge.

Le bas du lit, c'est-à-dire la partie correspondant au sommier, est couvert d'une étoffe pourpre richement brodée. Ces broderies se composent de deux éléments : *a.* un dessin jaune formé d'un losange dont les angles se terminent en crochets et au centre duquel est un point ; *b.* de cercles dans lesquels est inscrit un oiseau (bleu sombre), ailes déployées.

Sur ce sommier apparaît le lit proprement dit dont les contours sont soulignés d'un gros trait rouge. Sur lui est jetée une couverture vert olive ornée de gros points dorés, ronds ou allongés, et sur le bord inférieur, de petites pièces d'étoffe rectangulaires. Le lit se termine, au chevet, par une broderie d'or, arrondie en forme de petite coupole.

La couverture laisse apparaître le buste de l'homme couché, dont on voit le bras gauche. On devine ainsi qu'il est vêtu d'une robe pourpre avec poignets brodés. C'est Holopherne.

Judith, robe bleu sombre, avec large galon d'or sur le bras, tête recouverte d'un voile blanc enserrant la tête et le cou, avec un liseret rouge, tient dans la main gauche par la chevelure la tête d'Holopherne (cheveux bouclés noirs, ainsi que la petite barbe à deux pointes), qui se détache sur un coussin vert aux coins dorés. Un large filet de sang rouge s'en échappe. La main droite de Judith tient sur le cou d'Holopherne un couperet d'or.

Il y avait autrefois derrière la tête de Judith une inscription en caractères estranghélo qui est complètement effacée.

28. F° 199 v°. Grande composition tenant toute la largeur des deux dernières colonnes (hauteur 14 cm.; largeur 16 cm.) [pl. XXXIII, 2].

Sous un double portique, sans fond, six personnages.

Le portique présente quatre arcades et cinq colonnes. Le sommet de cette architecture est peint en gris à gauche, en rouge clair, presque rose, à droite. Les colonnes sont presque entièrement masquées par les personnages, de sorte qu'on ne peut déterminer comment était la base. Elles se terminent toutes par un chapiteau très simple, constitué par une boule bleue ou rouge maintenue entre deux tablettes dorées.

A gauche, au premier plan, dominant tous les autres personnages par la taille et les proportions, un roi assis sur un trône richement sculpté et orné de pierreries. On voit l'une d'elles, celle de droite, qui a la forme d'un gros carré rouge. Ses pieds sont chaussés et reposent sur un tapis rouge. Il est assis sur un coussin rond, rouge, doré aux extrémités. Il est vêtu d'une magnifique robe verte dont le bas est orné d'un large galon brodé d'or. Le manteau, d'or également, qui descend en longs plis le long du buste, laisse apparaître le bras droit, finement enserré dans une manche à poignets brodés, qui se tend vers les

trois personnages debout qui lui font face. La tête est celle d'un homme mûr à cheveux bruns, coupés sur la nuque, et petite barbe en pointe. Elle est couronnée d'un diadème analogue à celui de David (n° 5), mais plus simple, sans ornement de pierreries. C'est le Roi Cyrus, ainsi que le dit l'inscription mise de part et d'autre du visage.

Derrière lui on voit deux personnages, court vêtus et bottés, tenant dans leurs mains une sorte de disque noir terminé en demi-lune. Celui qui est à droite du roi (à gauche pour le lecteur) a plus souffert que l'autre, surtout au visage, mais on le voit en entier, couvert d'une tunique bleue et d'un petit manteau rouge. On devine qu'il portait un casque ayant la forme de celui de Josué (n° 3). A la gauche du roi se tient un autre serviteur, qui est symétrique au premier. Le bas du corps est caché par le trône royal. La tête, mieux conservée que celle de son compagnon, est celle d'un jeune homme imberbe aux cheveux noirs coupés sur la nuque. Du regard il suit la main du roi qui tend un rouleau à un vieillard, à grande auréole, chaussé, vêtu d'une robe rose et d'un manteau bleu ciel recouvrant ses deux mains qui s'avancent pour recevoir le présent de Cyrus. C'est Esdras dont le nom est inscrit au dessus de sa tête. Mais on ne peut lire l'épithète qui lui est accolée (Prophète? Scribe?).

Esdras est suivi de deux personnages nimbés, eux aussi, et chaussés. Le premier est un homme mûr avec barbe en pointe et cheveux noirs, vêtu d'une robe sombre (gris?) et d'un manteau rouge vif; le second est un jeune homme imberbe, cheveux courts et bruns, robe pourpre, manteau vert sombre, présenté presque de face.

Comparativement aux autres miniatures cette composition a peu souffert et on peut la lire dans presque tous ses détails. Elle interprète avec une certaine liberté les événements rapportés par le Ier livre d'Esdras, car selon le texte, c'est Artaxercès qui remit à Esdras le firman de restauration (I *Esd.*, VII, 1-28), Cyrus fit seulement une proclamation dans laquelle Esdras n'est pas mis en cause (I *Esd.*, I, 1-5).

29. F° 200 r°. Au milieu de la deuxième colonne, un personnage de 10 centimètres de hauteur, qui se présente sous la forme des prophètes étudiés plus haut (n° 6 à 23). Comme eux il porte le nimbe et a les pieds nus. C'est un vieillard dans l'attitude de la marche, se dirigeant vers la droite, mais regardant en arrière, vers la gauche.

Sur une robe bleue, il porte un manteau pourpre qui passe sur l'épaule gauche, mais laisse libre le bras droit, qu'il élève à hauteur de sa tête, index et auriculaire dressés. Sa main gauche tient non un rotulus mais un livre, dans un pan de son manteau. Son attitude rappelle assez celle d'Aggée (n° 20). L'inscription au minium, de chaque côté de sa tête, donne son nom : Jésus, fils de Sirach. (Petite inscription arménienne postérieure, n'ayant aucun rapport avec l'image.)

30. F° 208 v°. Tenant la largeur de deux colonnes en haut du feuillet, une image sensiblement égale à celle d'Esdras (14 cm. de haut sur 17 de large), mais malheureusement détruite sur le côté droit, de sorte qu'on ne voit plus que la base sculptée d'un autel et, devant, étendu sur le sol, tendant les mains, un homme jeune portant une barbe noire taillée en pointe. Il est chaussé de pantoufles rouges, vêtu d'une longue

tunique bleue couverte d'un manteau brun. Il s'agit, d'après l'inscription qui l'accompagne du Juif qui apostasia (pl. XXXIII, 3).

Derrière lui, un homme dont les traits du visage ont disparu, mais dans lequel on devine un vieillard, à cause de la barbe blanche qui est conservée, vêtu d'une robe pourpre et d'un manteau bleu attaché sur le devant et qui rappelle celui du prêtre Jehohannan (n° 6). Il indique, de l'index droit abaissé, l'homme étendu devant l'autel. Derrière lui encore, il y a un autre homme qu'on ne voit plus du tout. On distingue seulement sa main droite qui s'élève derrière la tête du prêtre, car c'est d'un prêtre qu'il s'agit, comme le démontre le reste de l'image.

En effet, à gauche, un autre groupe de six personnages fait face à ceux de droite, et leur parfait état de conservation permet d'expliquer le sujet du tableau.

Ces six hommes sont tous vêtus d'une manière uniforme : une longue tunique à large galon d'or dans le bas et descendant sur des pieds chaussés, sur laquelle est posé un manteau couvrant les deux épaules à la manière d'une toge et laissant libre les deux avant-bras. Seules les couleurs changent. Ils portent des haches et des lances et se montrent attentifs à l'événement qui se passe à droite. Tous sont des jeunes hommes, imberbes et porteurs de cheveux courts, sauf le premier et le dernier.

Celui-ci, qui clôt le groupe à gauche, a une barbe blanche, quoique ce ne soit pas un vieillard. Vêtu d'une tunique vert olive et d'un manteau rouge clair, il élève la main droite vers le ciel, index dressé. Une inscription, placée à droite de la tête l'appelle Judas le Machabée, suivi d'un autre qualificatif qu'on ne peut plus lire.

Le premier personnage du groupe, celui qui occupe le centre de la composition, est un vieillard, à robe rouge et manteau vert sombre, portant dans la main droite une épée qui lui barre la poitrine. Avec la main gauche il saisit la barbe du prêtre aux pieds duquel est étendu le Juif apostat. C'est Mathatias, ainsi que nous l'apprend l'inscription placée près de sa tête. Des quatre autres personnages — ses fils — on ne voit que les visages et un seul corps.

Ces différentes indications ne laissent aucun doute sur le sens de la scène peinte. Elle illustre l'événement de Modin (I *Mach.*, I, 16-21) qui marque le début de l'insurrection machabéenne contre les tentatives d'hellénisation de la Judée.

Fait à noter, aucun personnage n'est nimbé.

31. F° 226 r°. Au bas de la troisième colonne, grande image de 15 cm. de haut présentant de face, nimbés, sur deux rangs superposés, neuf personnages en pied, six au registre supérieur, trois au bas, sans cadre et sur le fond même du parchemin.

Ils portent tous le même costume, seules les couleurs diffèrent : une longue robe, avec gros galon d'or dans le bas, tombant sur des chaussures noires ou rouges, et un petit manteau, entouré d'un liseret d'or, attaché sur le devant, recouvrant entièrement le bras gauche, mais laissant libre le droit ramené sur la poitrine.

Au registre supérieur le personnage central est une femme — robe bleue, maphorion rouge, chaussures rouges. Devant elle un enfant nimbé avec une robe rose et un manteau vert. A sa droite un vieillard dont on aperçoit un peu la robe rose ; plus à droite encore, un jeune homme, robe rouge et manteau vert. Les deux autres jeunes gens à la gauche

de la femme portent, le premier une robe verte et un manteau violet sombre, l'autre une robe bleue et un manteau rouge pâle.

Les personnages du bas ne se distinguent en rien de ceux du haut sauf pour la couleur du vêtement qui, en partant de la gauche sont robe rouge et manteau vert, robe pourpre et manteau rouge, robe bleue et manteau rose. Le personnage de gauche a souffert. Il a perdu la moitié de son corps. Chose curieuse, ses deux compagnons tiennent dans la main droite une petite croix. Il en est de même du personnage de gauche au registre supérieur.

Une inscription placée dans la marge ne peut plus se lire aujourd'hui. Elle devait dire que nous avons ici l'image des sept frères qui furent martyrisés avec leur mère sous Antiochus IV Epiphane (II *Mach.*, VII, 1-41), auxquels on a donné le nom des VII Frères Machabées, et auxquels on a joint Eléazar, martyr de la même persécution (II *Mach.*, VI, 18-31).

De fait l'image précède le *Discours* (*Mêmra*) *de Josèphe* (*Iosippos*) *sur Eléazar, Sammuni et ses fils*. C'est notre IVe livre des Machabées. Sammuni est le nom traditionnel, chez les Syriens, de la mère des sept frères martyrs [1].

32. F° 234 r°. Fin de la troisième colonne, image de Tobie (13 cm. de haut) [pl. XXXIII, 4].

Sous un arc vert reposant sur deux colonnes à chapiteaux sculptés et dont la base se perd dans les flots du bas, figurés par deux lignes bleues ondulées, Tobie fils de Tobit et l'Ange Raphaël, comme disent les inscriptions, se font face.

[1] C'est sous cette forme, en effet, que le nom de la mère des Machabées apparaît dans le Martyrologe de 411, publié par Wright, *Journal of sacred literature*, n. s. 1866, t. VIII, p. 45 et suiv., puis par Rossi-Duchesne, *Martyrologium hieronymianum*, Bruxelles, 1894, p. LIV. Nouvelle édition dans Nau, *Un martyrologe et douze Ménologes syriaques* (*Patrologia orientalis*, X, fasc. 1, Paris, 1912). La mention s'est fait une place dans les ménologes publiés par Nau, voir la table alphabétique, *sub verbo* Samoni. La fête est indiquée pour le 1er du mois d'Ab (août) et la sépulture localisée à Antioche. C'est de cette ville, en effet, que le culte des Sept Frères s'est répandu dans la Syrie tout entière. Elle y était célébrée avec une grande affluence de population (saint Jean Chrysostome, *P. G.*, XLIX, 623). On possède de ce docteur plusieurs homélies prononcées à cette occasion. La collection des *Homélies Cathédrales* de Sévère d'Antioche en a conservé une sous sa forme syriaque, publiée pour la première fois d'après le manuscrit syriaque 12.159 du British Museum par Bensly et Barnes, *The fourth Book of Maccabees*, puis, avec traduction française, par Rubens Duval, in *Patrologia Orientalis*, IV, fasc. 1, 1905, p. 7-23. La tradition grecque a déformé le nom. C'est sous la forme COΛOMѠNH par exemple, qu'il apparaît à Rome dans les fresques de Santa Maria Antica (W. de Gruneisen, *Sainte-Marie antique*, Rome, 1911, pl. XVII). De même le Grégoire de Nazianze de Paris (*Parisinus*, 510), f° 340 r° présente une AΓIA COΛOMONH nimbée d'or, vêtue d'un manteau vert recouvrant une tunique ocre et jetée sur le bûcher (H. Omont, *Fac-similés des miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la B. N.*, Paris, 1902, pl. XLVIII et D. Leclercq, art. *Grégoire de Nazianze*, in *DACL*, col. 1.703, fig. 5.440). Mais notre miniature trouve un parallèle plus étroit avec l'image des Sept Machabées, rangés sur une seule ligne, à la suite d'Eléazar et de leur mère Salomonè dans le Grégoire de Nazianze de l'Ambrosienne (*Ambrosianus*, 49-50), f° 354, publié par A. Grabar, *Les miniatures du Grégoire de Nazianze de l'Ambrosienne*, Paris, 1943, pl. XXIX. Autres images des sept frères avec leur mère dans le manuscrit grec de Paris, Coislin 239 (XIIe s.), Omont, pl. CXVI, 4 et surtout le manuscrit grec 550, Omont, pl. CIX, 2, où les sept frères sont présentés de face sur deux rangs.

L'ange, à gauche, porteur d'une robe grise, dont la couleur a disparu dans le bas, et d'un manteau pourpre qui vole derrière lui et qui déborde sur la marge, a l'aile droite abaissée. Elle couvre à moitié la colonne. L'aile gauche est levée, mais on n'en aperçoit qu'une partie, le reste étant (censé) caché par l'auréole d'or. Les cheveux noirs descendent en boucles sur le cou. Il lève la main gauche, dans l'attitude de celui qui adresse la parole, et il montre avec la droite un gros poisson rouge qui sort à moitié de l'eau.

En face de lui, à droite, Tobie est un jeune homme imberbe, aux cheveux noirs coupés sur la nuque. Vêtu d'une longue robe rouge pâle terminée par un galon brodé, qui masque les pieds, et d'un manteau bleu attaché sur la poitrine, il écoute attentivement l'ange et tend la main droite vers le poisson, comme pour le saisir. Il y a dans cette image une grande symétrie et dans les traits des visages, heureusement bien conservés, une remarquable finesse de dessin.

33. F° 247 v°. Fin de la deuxième colonne, portrait de 13 cm. 5 sur 9, peint sur le fond même du parchemin et sans cadre, de Marc l'Évangéliste.

Cette image est assez détériorée, surtout dans le bas, où le manuscrit a été rongé par l'humidité. Il en reste suffisamment pour reconnaître un homme dans la force de l'âge, à la barbe arrondie, vêtu d'une tunique bleu pâle et d'un manteau rouge rosé, assis sur un coussin orné aux deux bouts, face à une table, tourné vers la gauche. Un livre est ouvert sur le pupitre et il tient dans sa main gauche, posée sur la table, une feuille blanche. L'inscription du livre ne se lit plus.

34. F° 255 v°. Dans le haut de la deuxième colonne, Luc l'Évangéliste (15 cm.) assis à sa table de travail (pl. XXXIV, 1).

Il est tourné vers la gauche. Nimbé et pieds nus posés sur un tapis doré, il porte le même costume que Marc (robe bleue, manteau pourpre). Il paraît moins âgé que le précédent évangéliste, car il a une barbe brune taillée en rond et une chevelure de même couleur, qui laisse la nuque à découvert. Il porte la tonsure. Son bureau est plus riche car le panneau de devant est en marqueterie et doré. En outre il est assis sous un arc soutenu par deux colonnes, terminées par des chapiteaux sculptés. Le pupitre est exactement celui de Marc. Dans la main droite un calame rouge. Sa main gauche tient une feuille de papier posée sur les genoux. On ne devine plus l'inscription qui s'y trouvait, pas plus que celle qui était écrite sur le livre ouvert. Le nom du portrait est inscrit en estranghélo à côté de la tête. Il est répété en arménien le long de la colonne de gauche.

35. F° 265 v°. Au sommet de la troisième colonne, portrait de Jean (12 cm. sur 8) [pl. XXXIV, 2].

L'évangéliste est placé dans un cadre, dont n'existent que deux côtés (gauche et supérieur), gris avec des rinceaux plus clairs, mais peu apparents. Il est tourné vers la droite. C'est un vieillard au front découvert, avec une barbe en pointe, blanche ainsi que les cheveux. Assis à gauche, pieds chaussés et reposant sur un tapis doré. Sa table forme presque un cube : le panneau central est doré, comme la chaise sur laquelle il est assis.

Sur elle on distingue un couteau à manche rouge, des ciseaux et peut-être un plumier. Le pupitre est soutenu par un poisson d'or, queue en l'air.

Ses vêtements ne diffèrent pas de ceux de Marc ou de Luc, robe bleue, manteau violet clair. Sa main gauche tient le livre qui est ouvert sur le pupitre. On y lit le début de son évangile : « *Au commencement était le Verbe et le Verbe était auprès de Dieu* ». Une longue feuille de papier blanche est sur ses genoux, tenue par sa main droite, qui a aussi un calame. On y distingue difficilement les mêmes mots que sur le livre : *Au commencement était...* Le nom du portrait est écrit en syriaque à droite : Jean évangéliste, apôtre et théologien. Dans la marge gauche cette inscription se trouve répétée en arménien. Au-dessus du cadre, on lit en capitales grecques, rouges, la fin d'une inscription dont le dernier mot seul demeure : [ΘΕ]ΩΛΟΓΟϹ.

Image très bien conservée, lisible dans tous ses détails. Il n'y a guère que les instruments du scribe, posés sur le bureau, qu'on ne distingue pas sur la photographie.

36. F° 273 v°. Dernière colonne, haute image de 14 centimètres, dont il ne reste malheureusement que la tête, front découvert, barbiche noire. Il s'agit de l'apôtre Paul, comme le dit l'inscription syriaque et, au-dessus, le mot en onciales grecques : ΠΑΥΛΟϹ. Une inscription en arménien, totalement détruite, devait dire la même chose. L'image débordait sur la marge extérieure. L'apôtre était assis devant une table, surmontée d'un pupitre, comme les miniatures précédentes.

Il est fort dommage que l'humidité ait eu raison de cette image, car on peut juger, par ce qu'il en reste, qu'elle avait grand air.

37. F° 295 r°. Au milieu de la deuxième colonne, dans un cadre (10 cm. sur 7) formé d'un trait noir épais, entouré d'une ligne plus fine, et terminé aux coins par une flamme, les Douze Apôtres peints sur un fond d'or. Ils sont tous nimbés, à l'exception de quelques-uns placés sur le devant. Cette omission s'explique par la volonté de ne pas masquer ceux de la deuxième ligne. Tous les personnages, très serrés, portent le même costume : un manteau sur une longue robe descendant jusqu'aux pieds qui sont nus. On n'en voit que neuf pour tout le groupe. Le premier personnage, au premier plan et au centre, doit être Pierre, reconnaissable à sa couronne de cheveux blancs bouclés sur le front et tonsuré. A sa droite et à sa gauche, les deux autres apôtres semblent tenir un livre dans les pans de leur manteau.

Une longue inscription en caractères rouges, placée à gauche et à droite, en dehors du cadre, indique la nature exacte de ce tableau : *Réunion des saints apôtres quand ils furent réunis dans le Cénacle après l'Ascension de Notre-Seigneur et qu'ils élirent Matthias et qu'il fut compté avec eux*. L'image ne représente donc pas, comme je l'ai écrit ailleurs [1] simplement le Collège apostolique mais plus précisément l'Élection de Matthias (*Act.*, I, 15-26). Elle précède le livre des *Actes* (pl. 34, 3).

[1] *Miscellanea Galbiati*, loc. cit., p. 180.

38. F° 306 r°. Au milieu de la première colonne, une grande image (2 cm. × 10 cm.), peut-être la plus somptueuse de toute la collection. Il s'agit, comme le dit l'inscription estranghélo, de saint JACQUES LE FRÈRE DE NOTRE-SEIGNEUR.

Il ne diffère des autres portraits d'auteurs du Nouveau Testament que par la magnificence du costume. Assis, tourné vers la gauche, à un bureau orné de marqueterie et dont le panneau entrouvert laisse voir à l'intérieur un petit vase bleu, il pose sur la table sa main droite dans laquelle est un calame, tandis que sa main gauche tient une feuille blanche où l'on peut lire : «*Jacques, serviteur de Dieu et de Jésus*» (*Ep. de Jacq.*, I, 1). C'est un homme dans la force de l'âge, au front large, sur lequel bouclent des cheveux bruns, barbe en pointe. Il est vêtu d'une longue robe rouge-rosé, qui laisse découverts deux pieds nus et posés sur un tapis doré. Il est enveloppé dans un ample manteau or et orange — le seul de cette couleur dans tout le recueil — et assis dans un fauteuil dont les montants sont également dorés.

A gauche une inscription arménienne en caractères rouges répète l'inscription syriaque.

39. F° 310 v°. Au milieu de la première colonne, une image de dimensions moins grandes que celles des évangélistes (9 cm. × 7 cm.) [pl. XXXIV, 4].

Assis à droite, tourné vers la gauche, un vieillard nimbé, pieds (nus?) posés sur un tapis doré dont les bords sont ornés de dessins. Il est assis sur un tabouret sans dossier, mais recouvert d'un coussin rond, bleu, terminé par une broderie d'or. Longue robe bleue (ou blanche avec raies bleues), enveloppée d'une chasuble rouge, sur laquelle descend un pallium (omophorion) bleu avec trois grandes croix dorées. Sur sa table, de forme cubique, objets du scribe : ciseaux, plumier, et pupitre en forme de support de Coran. Le livre ouvert dessus comporte quelques lettres dont on ne saisit pas le sens. Sur son genou droit il soutient de la main gauche une feuille blanche avec quelques caractères estranghélo rouges écrits à l'envers. Sa main droite tient un calame passé entre le majeur et les deux autres doigts. C'est SAINT CLÉMENT DISCIPLE DE PIERRE. Les quelques mots inscrits sur la feuille disent : «*Et il arriva après la résurrection de Notre-Seigneur*». Je ne sais à quelle œuvre de Clément appartiennent ces mots.

Image bien conservée. Pas d'inscription arménienne ni grecque.

* * *

Il n'entre pas dans nos vues de détailler ici tout ce que la *Buchanan Bible* peut apporter d'éléments nouveaux aux historiens de l'art chrétien dans le Proche-Orient. Le voudrions-nous que la place qui nous est impartie ne le permettrait pas. Il convient néanmoins d'appeler l'attention sur certains traits de nature à mieux faire sentir la valeur du document décrit dans les pages qui précèdent et à faciliter le travail de comparaison avec d'autres témoins de la miniature en usage dans les Églises de Syro-Mésopotamie.

Le trait le plus frappant du manuscrit de Cambridge est sans doute son archaïsme, qui apparaît d'abord dans la disposition du texte en trois colonnes. Ce procédé, qui fut peut-

être emprunté aux Grecs [1], ne paraît pas avoir été employé au delà du VIIe siècle en Syrie du Nord [2]. Le maintien de ce système, abandonné depuis des siècles, à une époque contemporaine des Croisades (voir plus bas) ne peut guère s'expliquer autrement que par la volonté de reproduire un manuscrit plus ancien, dont la disposition représentait celle en vigueur aux VIe-VIIe siècles après Jésus-Christ. C'est un point que confirmerait peut-être une étude serrée du texte lui-même, mais qui n'est pas à sa place ici.

Aussi bien retrouve-t-on cette même volonté de reproduire un exemplaire plus ancien dans le système iconographique adopté, lequel est conforme au cycle d'images le plus anciennement connu et le plus traditionnel. Les manuscrits syriaques illustrés sont si rares qu'il n'est pas possible d'écrire toute l'histoire de l'iconographie biblique dans les Églises qui utilisaient cette langue. Nous savons toutefois que dès le VIe siècle, ainsi qu'en témoigne le manuscrit de Florence (Laurentienne, Plut., I, 40) rédigé par le moine Raboula en 586, l'Église syriaque était en possession d'un système d'images prenant pour base les personnages ou les faits de l'Ancien et du Nouveau Testament. Ces illustrations n'ont pas, comme dans la *Buchanan Bible*, trouvé place dans le corps même du livre, puisque le *Rabulensis* est un lectionnaire du Nouveau Testament pour l'office et non une Bible complète, mais dans les Canons d'Eusèbe mis en tête du volume [3]. Là l'Ancien Testament est représenté par une série de vingt-quatre images qui trouvent, pour la plupart, des correspondants dans notre Bible de Cambridge : Aaron avec la verge fleurie, Moïse et le buisson ardent, Samuel porteur de la corne d'huile sainte, Josué en costume de guerrier, David avec sa lyre, Salomon assis sur un trône et rendant son célèbre jugement, les quatre grands prophètes et les douze petits, Job, Elisée. Du Nouveau, cinq illustrations seulement sont à mettre en parallèle avec celles du manuscrit anglais : les portraits des quatre évangélistes et l'élection de Matthias, peinte à pleine page, «représentation, dit D. Leclercq, exceptionnelle dans l'art chrétien primitif» [4].

Or, on constate un rapport beaucoup plus grand, quand on compare la *Buchanan Bible* au manuscrit parisien, Syr. 341 de la Bibliothèque Nationale, ce qui est assez naturel, puisque nous avons ici une Bible, fragmentaire il est vrai, que H. Omont a rapportée aux VIIe-VIIIe siècles [5], mais qui pourrait bien être contemporaine du manuscrit de Florence [6].

[1] Les plus anciens manuscrits grecs de la Bible sont écrits sur deux, trois ou quatre colonnes. Le système des trois colonnes semble avoir été abandonné après le VIe siècle. H. THOMPSON, *An introduction to Greek and Latin Palaeography*, 1912, p. 56.

[2] W. PAYNE HATCH, *An Album of dated syriac Manuscripts*, Boston, 1946, p. 13.

[3] Voir la reproduction des Canons dans le volume de planches de C. NORDENFALK, *Die spätantiken Kanontafeln*, Göteborg, 1938, pl. 130 à 148. Pour les grandes figures, il faut faire appel aux différentes reproductions, éparses çà et là. En voir la liste dans H. LECLERQ, art. *Rabula*, *DACL*, fasc. CLX-CLXI.

[4] H. LECLERQ, art. cité, col. 2.037. La miniature de notre manuscrit montre qu'elle n'est pas unique.

[5] H. OMONT, *Peintures de l'Ancien Testament dans un manuscrit syriaque du VIIe ou VIIIe siècle*, in *Monuments Piot*, 17. 1909, p. 85-98.

[6] C. NORDENFALK, *loc. cit.*, I, p. 257, n. 3. L'écriture, en effet, seul critère de datation, ressemble bien à celle des manuscrits syriaques du VIe siècle.

De la trentaine d'images que comportait l'Ancien Testament à l'origine, il n'en reste plus aujourd'hui que vingt-trois. Quant au Nouveau, le manuscrit n'en possède plus qu'une seule, le portrait de saint Jacques, inconnu d'Omont[1]. Toutes les images sont, comme dans la *Buchanan Bible,* placées en tête des livres qu'elles illustrent, dans l'ordre suivant : Moïse devant le Pharaon, au début de l'Exode, Aaron avec les douze princes d'Israël, au début des Nombres, le Serpent d'airain, qui devrait normalement ouvrir le Lévitique est combiné avec cette scène des Nombres, Moïse en prophète en tête du Deutéronome, puis Job, Josué en guerrier, Salomon avec la Vierge au début des livres de la Sagesse, les quatre grands prophètes, à l'exception d'Isaïe dont manque le début du livre, les douze petits prophètes, sauf Malachie, Esdras, le Siracide et Jacques l'apôtre.

La Bible de Cambridge et la Bible parisienne présentent donc une identité presque absolue de procédés de décorations, l'une et l'autre faisant appel, en tête des différents livres bibliques, à des images qui mêlent les scènes pittoresques aux portraits d'auteur. Mais la ressemblance ne va pas jusqu'à la copie. Archaïque, la Bible de Buchanan est aussi moderne, en ce sens qu'elle modifie au goût de son époque les thèmes qu'elle utilise pour sa décoration.

Un examen même rapide des différentes illustrations n'aura pas de peine à faire reconnaître quatre manières dans les procédés du décorateur, ou si l'on veut, quatre sources facilement discernables, auxquelles le peintre a puisé, soit qu'il ait déjà trouvé la combinaison actuelle dans l'exemplaire qui lui servait de modèle, soit qu'il ait eu lui-même recours à plusieurs recueils contenant chacun une série d'images qu'il a réunies.

Une première source est constituée par les portraits des personnages placés en tête des livres historiques. A l'exception du Moïse mutilé, qui était représenté sous une double forme, assis et debout, toutes ces images ont un air de famille reconnaissable aux traits suivants : ils sont tous debout, au repos, présentés de face en suivant la loi de frontalité, mesurant généralement entre 14 et 15 centimètres de hauteur, offrant un hiératisme qui les apparente aux mosaïques murales. A cette liste peut-être faut-il ajouter, en raison de leur air calme et noble, les images des saintes femmes, Ruth et Suzanne, ainsi que celle des Sept frères Machabées avec leur mère et Eléazar, quoique leurs dimensions plus réduites les rattachent, avec Élie, à la série des prophètes, qui forme la deuxième manière du peintre.

Les personnages empruntés à la deuxième source se distinguent des précédents non seulement par la taille, beaucoup plus petite (9 à 11 cm.), mais surtout par la position tourmentée, et parfois contorsionnée des corps qui semblent soulevés de terre, le mouvement des vêtements, les gestes oratoires et les figures inspirées. Les traits sont plus fins, mais ont moins de noblesse. Fidèle à l'habitude traditionnelle de donner un même vêtement à tous les prophètes, l'artiste l'a modernisé. Au hiératisme de l'Esdras de Doura ou des prophètes du ms. Syr. 341 de Paris, avec leur longue tunique laticlavée, il a substitué la vie. De telles collections de prophètes ne sont pas rares. C'est une de ce genre que A. Baumstark a reconnue dans un manuscrit copte-arabe, qui a emprunté à un manuscrit

(1) Les quelques feuillets du N. T. ont été, en effet, retrouvés après l'étude d'Omont. C. R. Gregory, in *Theologische Literaturzeitung,* 38, 1913, p. 92, et Buchthal-Kurz, p. 21, n° 60.

byzantin les images mises en tête de chacun des livres prophétiques[1]. Dans le manuscrit de Cambridge, cette deuxième collection de portraits comprend les prophètes et le Siracide. On constate le même phénomène dans la Bible de Paris, où le Siracide porte un livre orné d'une croix au lieu du rotulus, exactement comme dans la *Buchanan Bible.*

Beaucoup plus différente encore est la troisième source qui a fourni au peintre de notre Bible les images qui illustrent les livres des Machabées, de Judith, de Tobie et d'Esdras. Celles-ci abandonnent le style monumental, qui répondait si bien aux portraits d'auteur. Ici apparaît la peinture pittoresque et les images de notre manuscrit méritent une considération spéciale en raison de leur exceptionnelle rareté dans l'iconographie religieuse. On ne voit point apparaître ces thèmes dans la collection si riche des peintures cappadociennes ni même dans le Guide de Denys de Fourna, quoiqu'ils ne soient point totalement ignorés de la tradition byzantine[2]. Au premier coup d'œil le style de ces images se distingue de celui qui appartient aux précédentes. La finesse, l'éclat, le modelé des visages et des vêtements, l'animation des gestes, le groupement sous des architectures ornées, tout cela rappelle à l'esprit les productions des xe-xie siècles byzantins, bien que l'art avec lequel nos miniatures sont traitées ne puisse être comparé aux monuments les plus parfaits de cette période. S'il fallait lui trouver un parallèle, c'est vers le lectionnaire de Mélitène[3], que nous serions tentés de diriger nos regards. Parenté qui se trouve confirmée par les inscriptions en caractères estranghélo du haut des pages et les culs-de-lampe marquant les cahiers. Il y a peut-être moins de raideur dans le manuscrit de Cambridge, mais la technique paraît la même.

Enfin avec le Nouveau Testament se manifeste une dernière source, un dernier recueil qui réunissait les auteurs des Évangiles et des Épîtres. Tous ces portraits appartiennent

(1) A. Baumstark, *Frühchristlichsyrische Prophetenillustration durch stehende Autorenbilder* (*Oriens Christianus,* ser. III, 9, 1934, p. 99-104. L'habitude de représenter les prophètes debout, séparément a une belle antiquité. Pour nous en tenir aux manuscrits, exclusion faite des représentations murales, il suffit de citer les fragments de la Chronique Alexandrine de la collection Golinisheff ou le Cosmas Indicopleustes, connus de tous ceux qui s'intéressent à l'histoire de l'iconographie religieuse. D'une époque qui se rapproche de celle de notre Bible, on notera le manuscrit grec du Vatican, Chigi, Cod. R VIII, 54, reproduit par Munoz, *I codici greci miniati delle minori Biblioteche di Roma,* Firenze, 1905, pl. 13-23, du xie siècle, le Cod. grec. 755 de la même bibliothèque, xe siècle (Munoz, *loc. cit.,* pl. 6), ou le Cod. Gr. 1.153, xiie siècle (Munoz, pl. 7-10). Voir A. Friends, *The portraits of the Evangelists in greek and latin manuscripts,* in *Arts studies, Medieval, Renaisance and Modern,* Cambridge, Harvard University Press, 1927, p. 128. L'auteur note que dans les manuscrits de la Renaissance macédonienne, les Prophètes ainsi représentés debout, ne diffèrent des Évangélistes debout que par la présence, dans la majorité des cas, d'un rotulus, à la place d'un codex, dans leur main.

(2) G. Millet, L'*Art byzantin,* in *Histoire de l'art,* I, de A. Michel, 1905, p. 228, cite le manuscrit grec du Vatican (Christine, n° 1) qui, parmi les dix miniatures qui l'ornent, en compte une sur les *exploits de Judith* et une sur les *Macchabées devant Antiochus.* Le thème iconographique de Judith a été récemment étudié par M. Frances G. Godwin, *The Judith illustration of the « Hortus deliciarum »* dans la *Gazette des Beaux-Arts,* juill.-sept. 1949, p. 25-46. L'auteur, en partant de l'Anthologie illustrée de l'Abbesse de Sainte-Odile en Alsace, a rassemblé la plupart des témoins grecs et latin. Notre Bible n'est évidemment pas citée. Parmi les illustrations offertes par Fr. Godwin, aucune ne ressemble à celle du manuscrit de Cambridge.

(3) H. Omont, *Peintures d'un évangéliaire syriaque...,* voir plus haut, p. 105, n. 1.

à l'art monumental et plus exactement à la catégorie des évangélistes assis, étudiés par A. Friends qui en a bien relevé les éléments distinctifs : position de profil, architecture ornée qui enferme le personnage, air inspiré, attitude pensive de l'écrivain qui écoute ou appliqué à écrire [1]. Nous pouvons même aller plus loin et dire que le modèle, au moins en ce qui touche les évangélistes, comportait la réunion des quatre auteurs sacrés sur la même page, comme dans le ms. syriaque 356 de la Bibliothèque Nationale de Paris [2] ou quelque autre manuscrit arménien et byzantin [3]. Nous en avons semble-t-il une bonne preuve dans le portrait de saint Jean qui a conservé deux éléments du cadre sur les quatre. Ce portrait, dans le modèle, occupait le coin supérieur gauche. Pour les Actes des Apôtres, l'auteur, saint Luc, ayant déjà été représenté en tête de son Évangile, le peintre a fait appel à une autre collection d'un caractère tout à fait à part, avec son fond doré et son encadrement, et représenté l'élection de Matthias qui apparaît ainsi, avec le *Rabulensis*, comme le témoin d'une tradition proprement syriaque.

Une étude plus poussée, utilisant tous les éléments que peut fournir la comparaison des costumes, par exemple, ou des techniques de chacune des sources reconnues, fournira sans doute des données plus précises sur ce monument de l'art byzantin en Syrie à la fin du XIIe siècle. C'est en effet à ce moment-là que doit être rapporté ce manuscrit. Wright, en s'appuyant sur l'écriture, seul critère à notre disposition en l'absence de tout colophon disparu, et sur la mention du Patriarche Michel († 1199) dans une des inscriptions estrangélo en tête des cahiers (ffos 131 et 141) l'attribue au dernier quart du XIIe. C'est une date que ne contredit pas le style des illustrations.

Quant à son lieu d'origine, la note imprimée en tête du volume, dont nous avons dit quelques mots plus haut, le fixe à Antioche. C'est une tradition qui peut être conservée, la ville ayant tenu une place considérable dans l'histoire de l'Église monophysite à laquelle notre Bible a appartenu. Pourtant, en considérant certains traits des images, notamment les inscriptions bilingues grecques et arméniennes qui apparaissent dans les miniatures d'Habacuc et des Évangélistes, nous préférerions le rattacher à une région plus proche de l'Arménie, Mélitène par exemple, dont on connaît l'activité culturelle et artistique, ou à quelque ville frontière où, sans être complètement ignorés, le grec et l'arménien étaient mal connus [4].

Quoiqu'il en soit d'ailleurs de ce point secondaire, la *Buchanan Bible* est un des exemples les plus remarquables de ce qu'on savait faire en Syrie-Mésopotamie à l'époque des Croisades.

Jules Leroy.

(1) A. M. Friends, *The portraits of the Evangelist in greek and latin manuscripts*, p. 44.

(2) J. Leroy, *Le manuscrit syriaque 356 de la Bibliothèque Nationale, sa date et son lieu de composition* (*Syria*, XXIX, 1944-1945, p. 194-205).

(3) Je songe particulièrement au manuscrit des PP. Mekhitaristes de San Lazzaro, n° 1400, du XIe siècle (Buchthal-Kurz, p. 101, n° 517), sur lequel Mlle S. Der Nersessian a bien voulu attirer mon attention en m'écrivant que cette miniature des quatre évangélistes réunis sur un seul feuillet «a peut-être été exécutée par un Byzantin ou par un Arménien élève des Byzantins». Pour Byzance, voir la reproduction d'un manuscrit du Vatican, Gr. 756 (Friends, pl. VII, n° 84). Mais ici les évangélistes sont debout.

(4) Une graphie ANB(A)KOYM pour AMBAKOYM est assez caractéristique. Quant à l'arménien, comme veut bien m'en assurer Mlle Der Nersessian, à qui je présente mes respectueux remerciements, il n'est pas mieux traité.





1



2



3



4



1



2



3



4



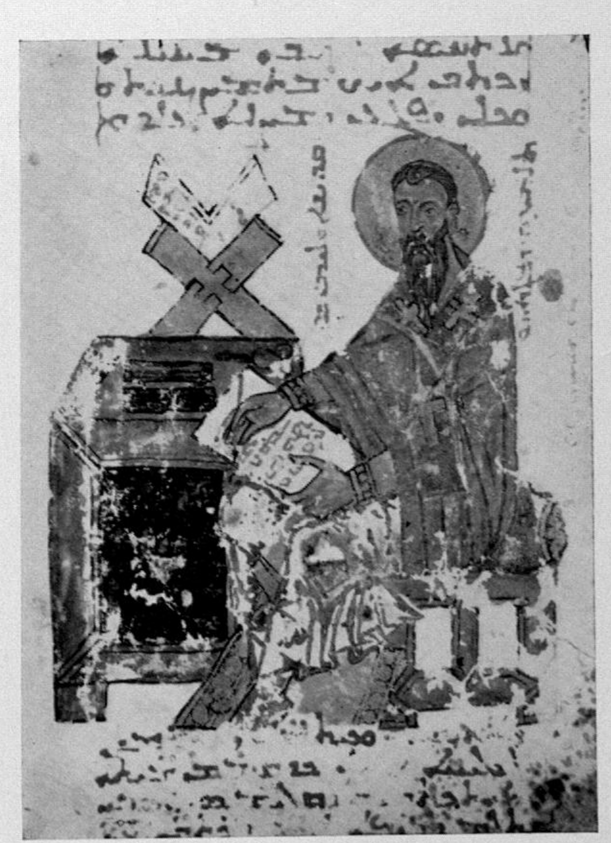
1



2



3



4

UNE NOUVELLE AIRE SÉPULCRALE

PALÉOCHRÉTIENNE

A JULIA CONCORDIA SAGITTARIA

PAR

P. L. ZOVATTO

Au siècle dernier, en 1873, la découverte d'une vaste nécropole de soldats et de chrétiens à Concordia Sagittaria (Venise) a rendu ce lieu célèbre. L'aire sépulcrale du IVe et du Ve siècle s'étendait au-dessus d'une nécropole romaine et formait un ensemble unique avec ses nombreux sarcophages à acrotères, de styles variés, répartis sur une vaste étendue de terrain. A peine découverte, cette véritable merveille fut malheureusement dispersée de façon irréparable parce que les eaux d'infiltration submergeaient à mesure les monuments réapparus [1]. On se contenta seulement de mettre de côté les frontispices de sarcophages portant des inscriptions de dédicaces et ceux-ci sont aujourd'hui conservés dans le *Museo nazionale Concordiese* de Portogruaro. Ces inscriptions témoignent de l'activité de la fabrique d'armes de Concordia, d'où l'appellation de *Sagittaria* donnée à cette colonie fondée en 42 A. C. Elles gardent le souvenir des soldats «numeri», ayant appartenu aux corps de milice du Bas-Empire, qui séjournèrent dans cette garnison et elles constituent l'un des plus riches ensembles épigraphiques que l'on connaisse actuellement. La nécropole de Concordia rappelait les cimetières paléochrétiens de Pola et d'Arles qui ont eux-mêmes disparu.

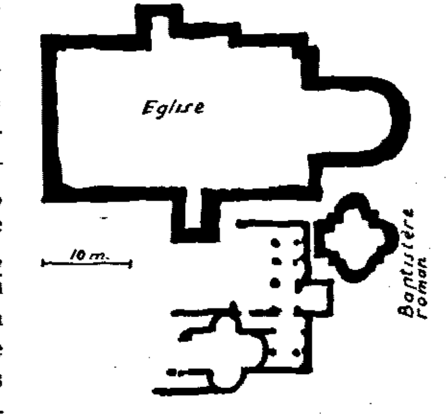
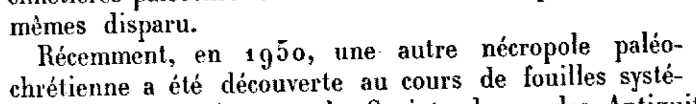


Fig. 1. — Plan d'ensemble de l'église, du baptistère et des fouilles.



Récemment, en 1950, une autre nécropole paléochrétienne a été découverte au cours de fouilles systématiques entreprises par la Surintendance des Antiquités de Vénétie dans l'espace de terrain compris entre le baptistère roman et le clocher de la cathédrale (fig. 1). Ce terrain, qui appartenait à la cathédrale, servit de cimetière jusqu'au siècle dernier et cette circonstance providentielle empêcha qu'on le bouleversât, au cours des siècles, pour en extraire des tombes afin de les utiliser comme matériaux de construction.

(1) Cet envahissement par les eaux des fouilles de Concordia est presque normal car le niveau antique (romain et paléochrétien), dans toute l'étendue de terrain fouillée au siècle dernier et récemment, est à une profondeur d'environ 2 m. 50. L'ensablement a été produit par les alluvions dès la fin du VIe siècle. Le terrain alluvionnaire a une épaisseur de 1 m. 50. La hauteur des terres rapportées varie entre 0 m. 50 et 0 m. 80.

L'aire que les fouilles actuelles ont mise à jour comprend deux enceintes rectangulaires, avec traces d'une liaison postérieure entre elles deux. L'enceinte orientale mesure 5 m. 97 sur 3 mètres, l'enceinte ouest 6 m. 25 sur 3 m. 40. Au fond de chacune de ces enceintes étaient trois loges, petites chambres quadrangulaires, ouvertes sur le devant et fermées par un mur sur les trois autres côtés. Trois niches creusées dans le mur terminal de chaque loge donnaient à celles-ci le caractère de chambre sépulcrale rectangulaire, à absides multiples [1]. Les deux parois est et ouest, renforcées par les lésènes extérieures et décorées à l'intérieur de lésènes symétriques, forment des loges étroites et allongées qui abritent deux sarcophages aux frontispices richement sculptés. Les lésènes intérieures, qui remplacent les niches et encadrent les sarcophages, constituent un remarquable parti constructif, signe de bon goût et d'ingénieuse invention (fig. 2). L'entrée de ces loges est encadrée de colonnes isolées, à la façon de protyrs, dont les bases sont encore en place (pl. XXXIX, 1). Ces colonnes avaient évidemment pour fonction de supporter la couverture, tandis que les niches constituaient un décor varié pour les autres loges, elles-mêmes encadrées de colonnettes. Il est probable que chaque loge était couverte d'une voûte à conque, à calotte ou à tonneau, bien que des vestiges de poutres fassent penser à une toiture de charpente.

Dans la loge centrale de l'enceinte rectangulaire nord-est, on a retrouvé un magnifique sarcophage en marbre dont la *tabula* porte l'inscription suivante (pl. XL, 1) :

FAVSTINIANA C(LARISSIMA) F(EMINA) FA
MVLA CRISTI SE SVAM
QVE SEPVLTVRAM VIVENS
☧IS(TI) TABERNACVLO AC
SANCTORVM MEMORIAE
CO(M)MENDAVIT

Le mot *tabernaculum* est parfois employé comme synonyme d'*ecclesia* [2] ou de petit sanctuaire abritant des reliques de saints (*memoriae*), ou même d'édicule [3], loge que l'on appelait à Rome *teglata* (portique ou hangar). Faustiniana s'y fit ensevelir au milieu des autres chrétiens (*sancti*).

Outre cette signification qui semble la plus commune, *tabernaculum* peut désigner ici un petit sanctuaire qui était en liaison étroite avec la *trichora* et la basilique cimitériale. J'étais d'abord porté à croire que le monogramme ☧ suivi de IS équivalait à *christianorum*, mais un examen plus attentif me fait penser qu'il faut y reconnaître le mot *Christi*. Comme on sait, les voyelles *o*, *i* et *y*, lorsqu'elles suivent le monogramme ☧, désignent les cas obliques auxquels le mot remplacé par le monogramme avait été mis, dans la phrase de l'inscription. Quant au signe qui rappelle un *s*, après le *i*, il doit être considéré comme un signe abréviatif, ainsi que me le fait remarquer mon ami, l'excellent épigraphiste P. A. Ferrua (donc, en définitive, ☧IS = *Christi*).

On doit par conséquent faire observer que Faustiniana suit, en quelque sorte, un ordre logique et progressif dans sa recommandation : elle nomme d'abord le petit sanctuaire sépulcral avec autel, puis elle fait allusion à la basilique cimitériale, dédiée à des saints ou à des martyrs.

L'enceinte où se trouve la tombe de Faustiniana était probablement réservée aux chrétiens. Elle est, en effet, séparée de l'enclos nord-ouest, dans lequel il n'a été trouvé jusqu'à maintenant aucun signe qui puisse le faire croire chrétien. L'aire sépulcrale était évidemment commune aux chrétiens et à ceux qui ne l'étaient pas, comme on l'a observé à Concordia même et dans beaucoup

(1) Sergio Bettini, *Origini delle forme architettoniche cristiane*, Padoue, 1943, p. 85 et suiv.
(2) Diehl, *Inscriptiones latinae christ. vet.*, I, 1805 ; Forcellini, *Lexicon*, s. v. *Tabernaculum*.
(3) Daremberg et Saglio, *Dict. des Antiquités*, s. v. *Tabernaculum*.

d'autres cimetières paléochrétiens, un haut sentiment de respect réciproque se faisant jour devant

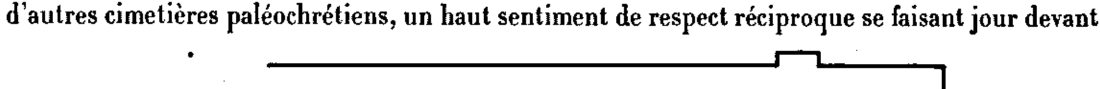
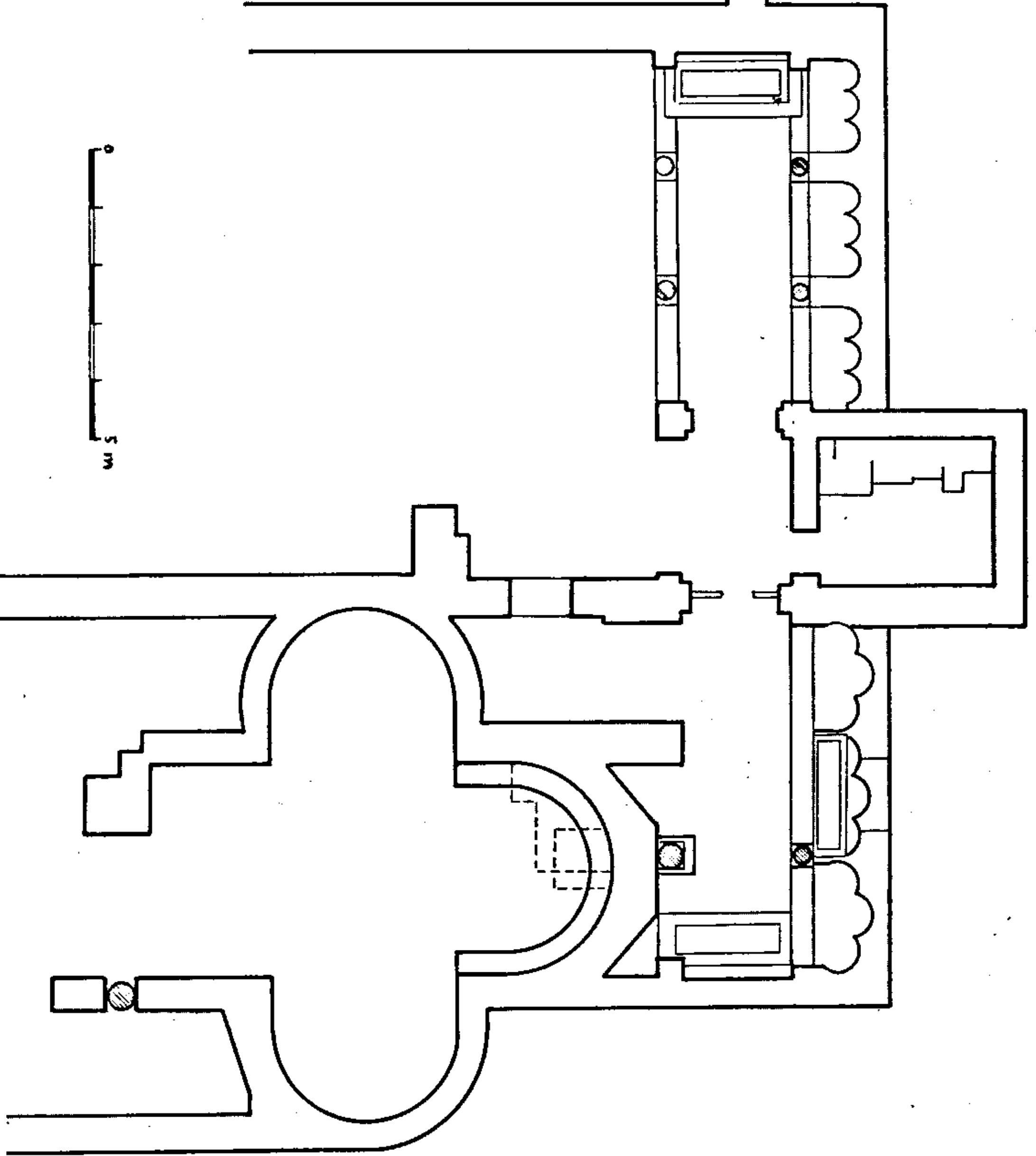



Fig. 2. — Concordia : la nouvelle aire sépulcrale paléochrétienne avec les deux enceintes, la chambre pour les *formae*, la trichora et les murs de la basilique cimitériale.

les suprêmes exigences naturelles et surnaturelles de la tombe, qui est *res religiosa*. Il est souvent advenu que des sépulcres et des mausolées païens furent christianisés, soit par suite de la conver-



sion des familles soit autrement. Cela apparaît clairement dans le cimetière du Vatican où des monuments funéraires romains accueillent des tombes chrétiennes, où un mausolée à crémation fut peu après adapté à une inhumation chrétienne, comme le montre un décor de mosaïque où l'on voit Jonas, le Bon Pasteur, etc., décor dont le style antique accuse la fin du IIe siècle ou la première moitié du IIIe siècle [1].

La séparation entre les deux enceintes est assez bien marquée par les murs de liaison à sec et par les piédroits de l'entrée, sortes de hauts *plutei* présentant sur leur face extérieure la croix, des dauphins et des branches de vigne, décor clairement chrétien (pl. XXIX, 2), et elle est aussi accusée par une chambre mitoyenne, avec porte, qui constitue une nette séparation entre les deux locaux. Cette chambre se présente sous l'aspect d'une loge rectangulaire (3 m. 08 × 2 m. 62) abritant deux tombes (*formae*) adossées l'une contre l'autre. Cet arrangement des tombes a conduit à modifier la forme architectonique de la loge.

En raison du *ductus* des lettres, qui sont encore assez régulières et ne manquent pas d'élégance, en raison aussi de la correction de la langue, l'inscription doit être considérée comme contemporaine des plus anciennes inscriptions livrées par la fouille de 1873 et que l'on peut attribuer avec certitude à la fin du IVe ou au début du Ve siècle [2]. Cette nouvelle épitaphe de Concordia est très importante. Elle constitue presque un *unicum* puisque le nom de *tabernaculum* qui y figure révèle clairement la configuration de l'aire sépulcrale telle que les fouilles l'ont fait apparaître [3].

* * *

Comme nous l'avons dit, les tombes sont disposées en *cellae*, et les loges, en deux groupes de trois, forment les deux enceintes (fig. 3).

(1) E. Josi, *Le Sacre Grotte*, dans *Vaticano*, Florence, 1948, p. 25 et suiv.; *The Search for the Tomb of St. Peter*, dans *Life*, 10 avril 1950, p. 26-41.

(2) P. L. Zovatto, *Le epigrafi latine e greche nei sarcofagi paleocristiani di Julia Concordia*, dans *Epigraphica*, 1948.

(3) Le mot *Tabernaculum* est employé avec cette acception dans une inscription africaine de la *Mauretania Caesariensis* (Diehl, I, 2064). Il en est de même à Tipasa. Là, auprès de l'église-martyrium de S. Salsa, une inscription disait que cet oratoire, en relation avec le culte rendu à la sainte, était la *memoria* initiale, le *breve tabernaculum* où, selon la Passion, le corps de la sainte avait tout d'abord reposé. Cf. Gsell, *Mon. ant. de l'Algérie*, II, p. 331-333. Si la quatrième ligne de l'inscription de Concordia devait se compléter ainsi : *chris(tianorum) tabernaculo*, cela signifierait que l'enceinte qui appartenait aux chrétiens vivants était destinée à garder la mémoire des chrétiens défunts auxquels (*sanctorum memoriae*) Faustiniana se recommandait. Je ne crois pas possible la lecture suivante : (*in*) *Chris*(*to*), c'est-à-dire : *Faustiniana... vivens in Christo*. Si l'on doit lire au contraire, comme je pense : *Christi tabernaculo*, l'aire sépulcrale de Faustiniana correspond à la fonction initiale de chapelle cimitériale. En effet, elle était certainement dotée d'un autel, comme en témoigne la pierre qui est au pied du sarcophage, où l'on voit très nettement les trous destinés aux quatre petites colonnes de l'autel, ainsi que deux cavités qui ont dû contenir des reliques. On voit de semblables cavités à reliques dans une base d'autel aux Brioni et à S. Felicite (Pola). Cf. Gnirs, *Frühe christliche Kultanlagen im südlichen Istrien*, dans *Kunstg. Jahrbuch der Zentral-Kommission*, V, 1911, Beiblatt, p. 30-31 et fig. 24, et aussi dans l'oratoire de S. Vital à Ravenne. Il est très intéressant de constater que l'aire sépulcrale de Faustiniana a joué le rôle de chapelle avec autel, véritable *Christi tabernaculum* et édifice cultuel.
Certains ont cru pouvoir noter un contresens : Faustiniana vivante se recommanderait elle-même ainsi que son tombeau. Dans cette interprétation, le mot *vivens* de l'inscription signifierait que Faustiniana serait seulement morte pour le monde, tandis que *Christi tabernaculum* désignerait l'église des fidèles et non pas la chambre funéraire qui renferme le sarcophage de Faustiniana. On doit observer que Faustiniana vivante recommanda (*vivens* est en relation logique avec *commendavit*, sinon il devrait y avoir *commendat* comme dans quelques inscriptions de Concordia, *CIL*, V, 8740, 8745, etc.) que le tombeau avec ses dépouilles mortelles fût placé dans cette petite chapelle pourvue d'un autel, où, en deux *sepulcreta*, furent enfermées les reliques de saints (*sanctorum memoriae*). Ainsi, il n'est pas exclu que la recommandation s'adresse également aux chrétiens défunts et aux saints auxquels était dédiée la basilique cimitériale.

Bien conservées, les loges funéraires de Concordia fournissent par leurs caractères architectoniques une documentation du plus vif intérêt pour notre connaissance des sépultures chrétiennes de la Haute-Italie [1].

Les structures murales de briques à grands compartiments uniformes et compacts de l'enceinte sépulcrale nord-ouest offrent les caractères d'un travail soigné du début du IVe siècle. L'enceinte nord-est, au contraire, avec ses murs plus négligés et ses matériaux de remploi doit remonter aux environs du milieu du IVe siècle. Les murs de la *trichora*, qui fut l'objet d'additions et de transformations, ne sont pas homogènes. Ils ont à peu près 60 centimètres d'épaisseur tandis que les murs des enclos sépulcraux ont entre 47 et 67 centimètres. On continua ici de remployer au Ve siècle des matériaux romains comme on l'avait fait au siècle précédent.

Les parois du fond des enceintes sépulcrales sont recouvertes par un enduit et par des restes de décoration où domine la couleur rouge vif. Dans l'enceinte nord-est, on ouvrit quelques fenêtres, très vraisemblablement quand on la rattacha à la *trichora*. L'autre enceinte, au contraire, qui est restée ouverte sur le devant, en plein air, n'avait pas besoin de vraies fenêtres, mais elle eut de petits et profonds *oculi*, dont on observe les traces sur les murs formant le fond des loges.

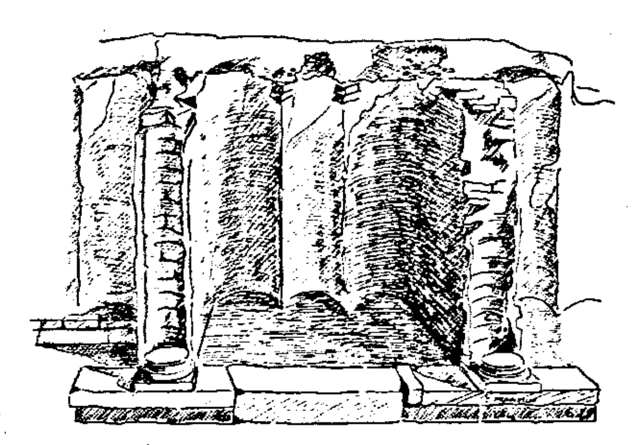


Fig. 3. — Concordia : détail du mur de chevet.

Des marbres et des pierres de différentes sortes furent employées dans l'aire sépulcrale : pierre d'Istrie et pierre de Pedana pour les *plutei* et pour les sarcophages, matériaux faciles à travailler et à transporter; marbre grec pour le sarcophage de Faustiniana, pour les colonnes et pour les vestiges de monuments romains utilisés pour les frontispices des sarcophages; pierre d'Aurisina dont la blancheur est caractéristique, et pierre de Grisignana, qui devient noire sous l'action des agents atmosphériques, pour les escaliers et les bases de colonnes.

* * *

Au sud-est de l'aire sépulcrale, on a dégagé à 2 mètres environ au-dessus de l'ancien niveau les murs extérieurs d'une construction distincte comportant trois absides et précédée par un atrium. C'est une véritable *cella trichora* mesurant 8 m. 70 sur 7 m. 30. Son abside axiale est circulaire à l'intérieur et polygonale à l'extérieur, mais on doit aussitôt faire remarquer que ce plan polygonal était rendu nécessaire ici par l'adaptation de la *cella* à l'aire sépulcrale préexistante. Il n'est donc pas nécessaire d'y voir une influence des basiliques de Ravenne ayant le même plan d'abside. Les deux autres absides sont circulaires, à l'intérieur comme à l'extérieur.

Des traces de fresques merveilleuses, semblables à celles de la basilique théodorienne d'Aquilée,

(1) Les aires sépulcrales de Concordia, particulièrement par les niches qui y avaient été ménagées, offrent des ressemblances avec les sépultures de l'Ile Sacrée du Port de Rome. Cf. Calza, *La necropoli del Porto di Roma nell'Isola Sacra*, Rome, 1940, pl. III.

décorent l'extérieur du mur de l'abside nord. A l'intérieur de l'abside axiale règne une banquette qui servait aux fidèles venus pour célébrer les rites prescrits par la liturgie funéraire. Il est donc certain que la *trichora* abritait des reliques et qu'il faut y voir un martyrium, comme S. Sinforosa à Rome et beaucoup d'autres petits édifices d'Italie ou de l'Orient chrétien. Nous verrons que l'on ajouta postérieurement, au milieu de la banquette, un massif destiné à supporter une chaire. La transformation en basilique cimitériale qui fut faite par la suite est un sûr témoignage de la présence d'un corps saint. On sait que le plan tréflé des *cellae memoriae*, comme S. Sixte et S. Soter du cimetière de Callixte à Rome, se répandit largement après le temps de Constantin.

A la *trichora* de Concordia, on ajouta postérieurement une basilique dont les murs latéraux ont été en partie retrouvés. La *trichora* constitua l'abside de cette basilique cimitériale. Il y a beaucoup d'exemples en Orient et en Occident de semblables transformations [1]. Très vraisemblablement, l'édifice rectangulaire qui faisait suite à la *trichora* était divisé en trois vaisseaux parallèles par des pilastres ou des colonnes supportant un système de toiture légère qui laissait en partie à découvert la basilique cimitériale.

Fig. 4. — Concordia : abside centrale de la trichora avec banquette.

Tout fait croire que la *trichora*, d'abord destinée aux rites commémoratifs des défunts et des martyrs, date du milieu du IVe siècle. Elle fut ensuite transformée en une basilique qui se dressa dans l'aire *muro cincta* pour abriter les réunions liturgiques des chrétiens.

On peut ainsi résumer les phases successives de sa transformation. Érigée au IVe siècle au même niveau que celui des enceintes sépulcrales, à 2 m. 50 de profondeur par rapport au sol actuel, elle faisait alors fonction de *cella trichora*. Ensuite, au milieu de l'abside centrale, à 0 m. 54 au-dessus du niveau primitif, on construisit un escalier qui doit être mis en relation avec la chaire, comme on le peut déduire de la présence d'un degré, noyé dans le massif, qui repose sur la banquette de l'abside et qui pouvait supporter une chaire. Celle-ci daterait de la construction de la basilique cimitériale, c'est-à-dire de la seconde moitié du IVe siècle. Cette basilique pourrait être l'église primitive de Concordia (fig. 4).

La *trichora* fut encore l'objet de modifications, peut-être à la fin du VIe siècle ou au début du siècle suivant, quand l'ensablement et l'élévation du niveau des eaux, dûs aux alluvions, obligèrent à modifier l'ancienne disposition. Au milieu de l'abside axiale et au-dessus du massif formant la base de la chaire, on établit un nouveau carrelage qui s'élève à 1 m. 27 au-dessus du second niveau, et à 0 m. 70 au-dessus du sol avec des traces d'une construction qui font supposer qu'il y eut en cet endroit un bassin baptismal. Il n'est pas invraisemblable que la *trichora* ait servi de baptistère, au moins pour un peu de temps, après que l'on eût abandonné le niveau primitif parce qu'il était ensablé.

A une époque difficile à fixer, l'atrium de la *trichora* fut allongé comme pour constituer un protyr, à en juger d'après un mur, reposant sur une fondation faite de matériaux romains de remploi, une colonne et des blocs destinés à une entrée. Il y avait d'autres fragments de pierres romaines devant l'atrium de la *trichora*, mais qui ne pouvaient supporter des murs.

(1) Cf. A. Grabar, *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien*, Paris, 1946, *passim*.

Dans l'abside ouest, mais non au centre, une porte avait été ménagée pour faire communiquer la *trichora* avec la petite chambre sépulcrale de Faustiniana. Cette porte a été obturée par le mur latéral de la basilique cimitériale. On voit une autre baie — porte ou fenêtre — dans la chambre entre la courbe extérieure de l'abside ouest et le mur polygonal de l'abside axiale. Cette petite chambre rectangulaire, ouverte vers le sanctuaire, conserve des traces d'un décor de fresques qui rappelle celui des basiliques théodoriennes d'Aquilée.

Dans le cours du XIe siècle, la *trichora* fut abandonnée définitivement, alors que l'aire sépulcrale l'était peut-être déjà. A la fin de ce siècle, on commença la construction d'un baptistère qui reproduit le plan de la *trichora*, et même, en partie, ses dimensions (fig. 5) et qui imite aussi les niches des enceintes sépulcrales paléochrétiennes. Les murs du baptistère sont faits de briques et de matériaux qui ont probablement été pris aux bâtiments voisins [1].

L'importances des fouilles de Concordia n'échappera à personne. Elles ont révélé pour l'Italie du Nord un ensemble unique que l'on ne peut comparer qu'aux aires sépulcrales de Rome, d'Afrique et de Salone.

Dans l'aire sépulcrale de Concordia, il a été trouvé des fragments de sarcophages symboliques (*formae*), et un élément de suspension d'une lampe paléo-chrétienne. Devant les parois est et ouest sont encore *in situ* deux sarcophages en pierre d'Istrie ; ils étaient à l'origine frustes et sans inscription, mais on les enrichit par la suite de revêtements empruntés à des monuments romains.

Fig. 5. — Concordia : plan du baptistère roman.

Les montants en pierre d'Istrie qui encadrent l'entrée de l'enceinte sépulcrale de Faustiniana sont décorés de sculptures paléo-chrétiennes dont les éléments forment un ensemble singulier (pl. XXXIX, 2). On voit dans la partie supérieure une croix avec monogramme, à la boucle prolongée. Cette croix s'élève au-dessus de quelque chose qui n'est pas une montagne, comme on pourrait croire tout d'abord, mais une mer onduleuse où nagent, en des directions contraires, deux dauphins. Ils se dirigent vers l'Ile des Bienheureux et donnent ainsi à la sépulture une signification funéraire. Une étoile à six pointes, inscrite dans un cercle, lui-même compris dans un carré, est sculptée dans la partie médiane du montant. Au-dessous, un rameau de vigne, avec feuilles et grappes, s'échappe d'un canthare. Il est à la fois décor et symbole. Ces sculptures, expression fraîche et

(1) P. L. Zovatto, *Il Battistero di Concordia*, Venise, 1948, p. 39, fig. 1, 2, 7 et 8. La configuration planimétrique est suggérée par une *trichora*, comme nous l'avons dit. La *trichora* récemment découverte est à peu de distance du baptistère et elle était encore visible au XIe siècle. Les niches intérieures et extérieures du baptistère dérivaient directement de celles de l'aire sépulcrale paléochrétienne. Les arcatures décoratives évoquent l'art de Ravenne. On doit enfin observer que le baptistère de Concordia est un quadrilatère parfaitement orienté et, en cela, il est un peu différent de la *trichora* car il reflète les goûts de la nouvelle expérience de l'époque romane.

vive d'un art local, n'ont pas d'équivalents connus et doivent être attribuées au ve siècle (pl. XL, 2).

Le sarcophage le plus remarquable est celui de Faustiniana. Il se trouve dans la loge centrale de l'aire sépulcrale nord-est. Il est de marbre grec et a pour dimensions 2 m. 10, 0 m. 61 et 0 m. 53. Dépourvu de couvercle, il est seulement sculpté sur une face parce que les côtés s'insèrent dans les murs latéraux de la loge, tandis que la face postérieure touche et supprime en partie les angles des niches. La face principale est sculptée de niches dont l'une contient une conque et l'autre un canthare, à gousse et à anses, d'où sort une large palme, et de deux croix encadrant la *tabula* à inscription, motifs symboliques qui sont groupés en une harmonieuse composition (pl. XL, 2).

Le relief est schématique et aplati, mais son exécution est fine et délicate. La conque ne manque pas d'élégance plastique et le canthare témoigne encore d'un sens très juste du volume. Les croix rappellent la forme la plus antique et la plus simple de la *crux immissa* que l'on trouve dans les Catacombes mais qui se répandra plus tard dans l'iconographie paléochrétienne et ravennate [1]. L'inscription occupe une place prééminente et l'on peut dire que les divers éléments du décor ont été accordés pour la mettre en évidence. La *tabula* rappelle celle des sarcophages chrétiens de Concordia et de Rome. Les pilastres d'angle sont cannelés et à *rudentum*. Les chapiteaux, de forme schématique, sont différents, mais le centre de chaque imposte est occupé par une rosette. Les petites colonnes des niches offrent les mêmes éléments.

Dans son ensemble, l'ouvrage est soigné, délicat, et ses éléments décoratifs, pleins de fraîcheur et de simplicité, présentent une aimable unité. Il est difficile de le dater avec précision.

Au premier abord, on serait tenté de ranger le sarcophage de Concordia parmi ceux de Ravenne, dont il rappelle certains motifs décoratifs, et partant, malgré toute l'incertitude de la chronologie des sépultures de Ravenne, de le placer plutôt au vi^e siècle qu'au ve. Mais il ne faut pas se fier aux inscriptions des sarcophages de Ravenne qui peuvent correspondre à des remplois, et il convient de faire appel à d'autres éléments de datation du sarcophage de Concordia. La langue de son inscription est correcte et ne montre aucune trace de latin vulgaire, comme les inscriptions du premier cimetière de Concordia qui remontent à la première moitié du ve siècle. Par comparaison, l'inscription de Faustiniana peut être placée au début de ce siècle. La technique même de la sculpture, qui ne manque pas de finesse, s'accorde avec cette date. Nous trouvons par ailleurs une confirmation de celle-ci dans le nom fort rare de Faustiniana, qui est en relation avec la dignité sénatoriale.

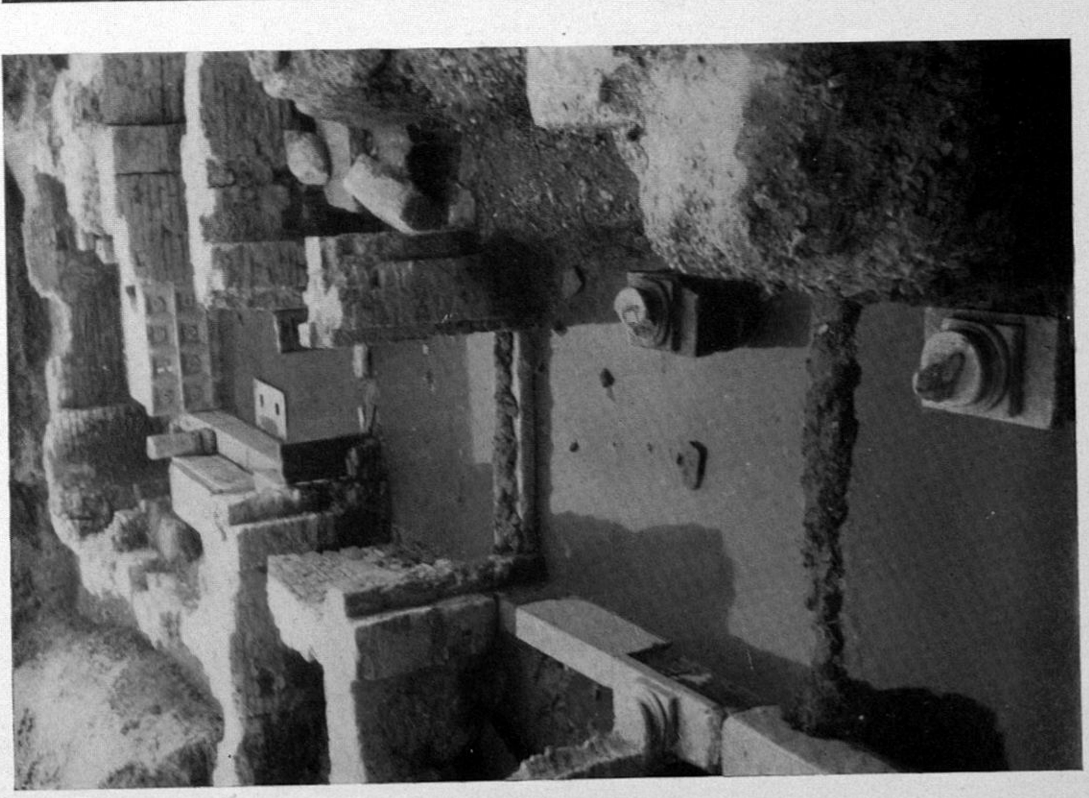
Il est également malaisé de dire si le sarcophage a été sculpté dans un atelier de Concordia ou s'il provient d'un atelier ravennate. Deux arguments sont en faveur de la première hypothèse : le sarcophage n'est sculpté que sur sa face principale, pour s'adapter ainsi à la loge centrale. Concordia fournit des exemples d'au moins trois sortes de sarcophages, sarcophages à colonnes du groupe de Sidamara, sarcophages avec acrotères et sarcophages symboliques. Cela donne à penser qu'il y eut à Concordia plus d'un atelier de sculpture funéraire. En ce qui concerne les sarcophages symboliques, il serait facile d'invoquer le recours à Ravenne pour une clarification plausible et déjà *canonique*, mais il est prudent de ne pas oublier le secteur milanais, d'où partit la cour qui vint s'établir à Ravenne : c'est là que le croisement des courants occidentaux et orientaux ouvrit un nouveau chapitre de l'art chrétien [2].

(1) M. Lawrence, *The Sarcophagi of Ravenna*, 1945, fig. 5, p. 34, 35 et fig. 61.
(2) Haseloff, *La scultura preromanica in Italia*, Bologne, 1930, p. 29; Sergio Bettini, *La scultura bizantina*, Florence, 1944, I, p. 26 et 28; M. Lawrence, *op. cit.*, p. 32 et suiv ; C. Cecchelli, *Doxa*, III, fasc. 2-3, 1950, p. 154.

Dans l'état actuel des études et des matériaux qui sont à notre disposition, on peut considérer comme vraisemblable cette hypothèse que confirmeront peut-être des découvertes ultérieures de sculptures paléochrétiennes, non seulement dans la région de Milan, mais dans toute la Haute-Italie.

Paolo Lino Zovatto.

Portogruaro, 14 juillet 1951.



1. — Concordia : aire cimitériale avec les loges encadrées par des colonnes.



2. — Concordia : entrée du Sanctuaire de Faustiniana.



1. — Concordia : épitaphe de Faustiniana (ɪvᵉ-vᵉ siècle).



2. — Concordia : sarcophage de Faustiniana et base d'autel avec les «sepulcreta» de saints.

CONCORDIA SAGITTARIA

PAR

A. GRABAR

On aura lu plus haut (p. 147 et suiv.) l'article que M. Zovatto consacre aux monuments paléochrétiens de Concordia Sagittaria (en Vénétie)[1]. Découverts au cours d'une fouille qu'il dirigea en 1950, ces monuments nous apportent un témoignage du plus vif intérêt sur les aménagements architecturaux et sur la sculpture funéraire dans un cimetière paléochrétien sur la côte Nord de l'Adriatique.

Les monuments décrits par M. Zovatto comprennent un ensemble de constructions funéraires, une chapelle installée dans l'une de celles-ci, une triconque qui, d'abord indépendante, fut transformée ensuite en chœur d'une basilique cimitériale et, enfin, un baptistère. En dehors de celui-ci, qui est d'époque romane, tous ces monuments sont paléochrétiens. M. Zovatto les attribue tous au IVe siècle, mais à plusieurs campagnes de travaux différentes. Il les croit élevés dans l'ordre que voici : d'abord les constructions funéraires, puis la triconque, enfin la basilique. Il suppose aussi, en observant la technique de la bâtisse, que le mur cimetérial avec ses «loges» funéraires garnies de niches a été construit en deux fois : d'abord, la partie à gauche du petit mausolée rectangulaire; puis la partie à droite; quant à ce petit mausolée lui-même il aurait été ajouté plus tard.

Loin du champ de fouilles, on ne saurait discuter à fond les problèmes qui touchent à la chronologie relative de tous ces monuments. Mais on peut se demander si le mur avec les «loges» et l'édicule rectangulaire central ne doivent pas être considérés comme un monument funéraire unique, les différences de la bâtisse constatées par M. Zovatto pouvant peut-être s'expliquer par des réfections postérieures ou par des campagnes de travaux successives, mais rapprochées. Je penche pour cette hypothèse d'un monument unique, à cause de l'ordonnance symétrique de l'ensemble : édicule rectangulaire saillant dans l'axe, trois loges à trois niches chacune, de part et d'autre de l'édicule du milieu, enfin portique à colonnes qui court tout le long de ce mur, devant les loges, et aux deux extrémités duquel on trouve les mêmes réduits encadrés de pilastres dans lesquels on voit installés deux sarcophages semblables. Malgré la légère différence dans le tracé des conques de trois niches, dans les loges à gauche et dans celles à droite de l'édicule rectangulaire, l'ensemble a bien l'allure d'une construction cimetériale conçue comme un ensemble. Nous verrons plus loin l'intérêt de cette construction pour l'histoire de l'archéologie chrétienne.

Mais rappelons-nous d'abord comment elle s'intègre dans l'ensemble des monuments de Concordia. Les «loges» sous le portique étaient destinées à abriter chacune un sarcophage (pas plus d'un malgré les trois niches qui s'ouvrent dans chaque «loge» et qui dans les triconques funéraires plus monumentales, encadreraient chacune un sarcophage; d'autre part, dans un

[1] La même découverte a été partiellement étudiée dans deux autres notices : P. L. Zovatto dans *Felix Ravenna*, III (LIV), 1950, p. 38-42; G. Brusin, dans *Bulletino d'Arte*, III, 1951, p. 168-174.

cimetière chrétien, ces niches ne pouvaient contenir des urnes funéraires). Or les fouilles n'ont fait apparaître qu'un seul sarcophage installé dans une loge (celui de Faustiniana) et, comme on verra, il y a bien des raisons de croire qu'il y fut placé lors de la transformation en chapelle de la partie droite du portique funéraire. Celui-ci ne garde donc aucun des sarcophages pour lesquels il était construit, à moins que ses « loges » à niches n'aient pu servir normalement à l'usage auquel elles étaient destinées (à la suite de circonstances que nous ignorons). Le fait est que, à un moment donné, on se servit du portique dans un but qui n'était pas prévu par son constructeur : je pense aux deux sarcophages qu'on fixa aux deux extrémités du couloir, en masquant partiellement la dernière des « loges » de chaque côté. Si le constructeur du portique avait destiné les extrémités du couloir à recevoir des sarcophages, il y aurait réservé un espace suffisant pour éviter de masquer les « loges » voisines. Un autre remaniement de l'ordonnance initiale est plus considérable. Il a consisté à isoler par un mur muni d'une porte une partie du portique initial, celle qui s'étend à droite du mausolée rectangulaire central. Les symboles sculptés sur les chambranles de la porte ne laissent aucun doute sur le caractère chrétien de cet aménagement. Et comme, d'autre part, le sarcophage de Faustiniana occupe la « loge » qui est centrale, par rapport aux autres loges enfoncées dans le local nouvellement créé, il est à peu près certain que celui-ci fut aménagé pour servir de chambre funéraire à Faustiniana. La position irrégulière (voir *infra*) du sarcophage par rapport à la loge nous confirme qu'il s'agit d'un aménagement indépendant de la construction des loges (c'est en installant la tombe de la noble dame chrétienne qu'on a pu, par exemple, faire enlever des sarcophages primitifs du portique, qui étaient peut-être païens). Le fait est que Faustiniana repose seule dans sa chambre funéraire, qui d'ailleurs, était plus que cela, à savoir une chapelle où l'on célébrait le culte liturgique, peut-être aux jours anniversaires de la défunte. Ne voit-on pas, devant son sarcophage, une dalle de marbre (si elle est *in situ*, elle n'est pas exactement dans l'axe du sarcophage lui-même, qui est légèrement désaxé par rapport à la « loge » qui le renferme) et, sur cette dalle, les traces de l'emplacement d'une table d'autel et deux locaux rectangulaires, pour les reliques. C'est à cet aménagement que fait allusion l'inscription du sarcophage de Faustiniana qui évoque le *tabernaculum* du Christ et la *memoria sanctorum* auxquels cette dame se recommande elle-même et son tombeau. On remarque que les deux termes de l'inscription conviennent particulièrement bien à ce que révèlent les fouilles : *tabernaculum* désigne — mieux qu'une église — une chapelle réduite, comme le fut le local liturgique étroit aménagé devant le sarcophage de Faustiniana; quant au pluriel des *sanctorum* de la *memoria* il trouve sa justification dans la présence de deux locaux creusés dans la dalle qui supportait l'autel. Ce qui fait le prix de ce recoupement des témoignages épigraphiques et archéologiques est la certitude qu'il nous donne de trouver les caractéristiques d'un aménagement des *martyria* dans une chapelle funéraire privée, d'une *famula Christi* qui n'est pas une sainte (autel devant le sarcophage, dans un local exigu, mais suffisant pour une synaxe de fidèles). C'est ce qui apporte une confirmation nouvelle et éclatante au fait établi autrefois par le regretté Père Delehaye, à savoir que le culte des martyrs s'était établi — par un processus de sélection — en partant du culte général des morts. L'exemple de Concordia montre qu'il en était ainsi jusque dans la position respective du sarcophage et de l'autel, car rien n'est plus typique, pour les aménagements des *martyria* antiques, que l'emplacement du corps saint immédiatement derrière l'autel. Un monument devrait être cité, d'autre part, qui s'apparente plus spécialement à celui de Concordia : je pense aux Saints-Pierre-et-Paul de Canterbury (commencé avant 605) où, dans des locaux spéciaux adossés à l'église, étaient enterrés, dans l'un, les évêques et, dans l'autre, les rois du pays de Galles. Devant les tombes des uns et des autres, on voyait des autels particuliers, comme devant le sarcophage de Faustiniana à Concordia (W. A. Clapham, *English romanesque Architecture before the Conquest*, Oxford, 1930, fig. 49; Grabar, *Martyrium*, I, p. 491, fig. 91). A Canterbury aussi il ne s'agit pas de tombes de saints.



Ce rapprochement fait penser à la question de la date de l'oratoire funéraire de Faustiniana, que M. Zovatto attribue au IVe siècle. On peut se demander s'il ne faut pas l'avancer, étant donné notamment la présence de locaux pour reliques, dans la dalle qui servait de base à l'autel? Certes, nous savons que des fragments de reliques (*brandea*) étaient distribués à quelques églises d'Italie et de la Gaule dès la fin du IVe siècle, mais ce n'était qu'un début et, sauf erreur, les locaux qu'on leur réservait sous l'autel sont attestés seulement à partir du Ve siècle. Il me semble que le tracé de l'inscription, assez irrégulier, et le style des sculptures des chambranles de la porte et du sarcophage parlent aussi en faveur d'une date postérieure au IVe siècle. Elle conviendrait aussi beaucoup mieux au type de la décoration du sarcophage qui trouve les meilleures analogies parmi les sarcophages ravennates du VIe siècle.

L'une des particularités de l'oratoire funéraire de Faustiniana est qu'on ne saurait le ranger parmi les mausolées *ad sanctos*. En effet, les fouilles n'ayant révélé aucune trace d'un culte de martyr, dans la triconque voisine, on ignore si cet édifice avait abrité un corps saint. Certes, le fait que cette triconque a été transformée plus tard en chœur d'une basilique cimitériale parlerait en faveur d'un culte de ce genre, et il se pourrait, après tout, que le corps saint que renfermait la triconque ait été transporté ailleurs lors de l'abandon du site. Mais on ne peut pas en avoir la certitude, toutes les triconques n'ayant pas été des *martyria*, mais parfois des mausolées ou des baptistères. M. Zovatto y a bien trouvé les traces d'un bassin qu'il croit baptismal. Il y reconnaît, il est vrai, un aménagement qui ne serait pas primitif; mais *a priori* il est plus facile de supposer que la triconque avait servi de baptistère avant d'être transformée en chœur, ce qui nous amènerait à une époque proche de la construction de cet édifice. Il est donc préférable de laisser ouverte la question de la fonction primitive de la triconque, et de rappeler en revanche la présence de fragments de reliques dans l'oratoire de Faustiniana. Ces reliques dans l'oratoire constituent un argument indirect contre l'hypothèse d'une triconque-martyrium. Car si Faustiniana eut à déposer des fragments de reliques sous l'autel de son oratoire, c'est que, très vraisemblablement, la triconque voisine ne conservait pas de corps saint. Or, s'il en est ainsi, l'oratoire a pu être construit aussi bien avant la triconque. Je le croirais cependant postérieur à cette dernière, parce que c'est la présence de la triconque qui a dû donner l'idée d'aménager un oratoire-mausolée dans la partie de l'ancien portique funéraire où il se trouve (adossé à la triconque) plutôt que dans l'une des autres parties de ce portique ou ailleurs. Et d'autre part, la porte de communication qui — avant la construction de la basilique — reliait la triconque à l'oratoire, avait bien plus de chance d'avoir été percée après l'installation de l'oratoire funéraire de Faustiniana que dès la fondation de la triconque (en supposant un instant qu'elle fut postérieure à l'oratoire). Car on imagine difficilement qu'en construisant un édifice sacré nouveau (la triconque) on ait éprouvé le besoin de le pourvoir d'un passage dans un local qui n'était après tout qu'un mausolée privé. Tandis que, au contraire, la fondatrice clarissime d'un mausolée qu'elle se destinait à elle-même aurait pu vouloir et obtenir qu'on aménageât une porte qui mettait sa chambre sépulcrale en communication directe avec le sanctuaire attenant (la position de cette porte, assymétrique par rapport à l'abside gauche de la triconque où elle se trouve, parlerait aussi en faveur d'un aménagement postérieur de cet édifice de plan tréflé). Je pencherais ainsi pour une chronologie qui placerait la triconque avant l'oratoire de Faustiniana, et la date relativement avancée que nous proposons pour l'oratoire favoriserait plutôt une pareille chronologie. Quant à la raison qui aurait pu inviter Faustiniana à insérer son oratoire dans l'étroit espace où elle se trouve, il est possible que ce ne fut pas le voisinage de la triconque. Mais étant donné

la porte de communication qui les reliait, on n'aurait pas à rejeter l'hypothèse contraire en se rappelant qu'un baptistère dans l'Antiquité avait autant de titres pour attirer les tombes chrétiennes qu'un *martyrium*.

Revenons maintenant au monument funéraire initial de Concordia : un portique *in antis* sous lequel s'ouvrent les niches destinées à recevoir les sarcophages et un mausolée rectangulaire qui occupe le milieu du portique et fait saillie sur le mur du fond. C'est une construction autonome et bien équilibrée. Je n'oublie pas que M. Zovatto distingue trois périodes de construction : portique de gauche, portique de droite et mausolée rectangulaire du milieu. Mais l'unité de l'ordonnance étant évidente et certainement voulue, il est permis de parler d'un monument unique (voir *supra*), un monument complet de l'architecture cimitériale antique d'un type spécial et qui, je crois, n'a pas été enregistré encore. On pourrait cependant se rappeler de deux nécropoles chrétiennes qui présentent de lointaines analogies aux aménagements de Concordia. Ainsi, à Damous el-Karita (Carthage), l'enceinte d'une aire cimitériale forme un portique semi-circulaire, et un mausolée (ici il est cruciforme) s'ouvre sous ce portique en son milieu. A Chersonèse (Crimée), le mur qui encadre une nécropole chrétienne — qui compte parmi les édifices qui s'y trouvent un martyrium en croix — offre en son milieu une grande abside funéraire creusée de cinq niches.

La particularité du monument de Concordia est dans la présence de « loges » pour sarcophages adossées au mur d'enceinte et plus encore dans la forme donnée à ces « loges » : on se rappelle que le fond de celles-ci est occupé par trois niches juxtaposées. Elles forment une feuille de trèfle, dans les trois « loges » de la moitié droite du portique, et sont alignées dans les trois « loges » de la moitié gauche. Les « loges » à triconques rentrent dans une catégorie fort connue d'édicules sépulcraux, et on peut même citer un exemple de triconques alignées le long d'un mur, comme à Concordia : il se trouve à Palmyre, dans l'hypogée de Iarhai. Par contre, les groupes de trois niches alignées sont, je crois, sans analogie dans l'architecture funéraire antique. Concordia nous fait donc connaître un genre nouveau d'aménagements des monuments funéraires.

Or, celui-ci est d'autant plus intéressant que nous le connaissons plus tard, dans l'architecture ecclésiastique (études sur les églises à trois absides : S. Steinmann-Brodtbeck, dans *Zeit. für Schweiz. Archaeologie und Kunstgeschichte*, I, 1939; J. Lassus, *Sanct. chrétiens de Syrie*, 1946, p. 181; Dercsényi, dans *Études slaves et roumaines*, Budapest, I, 2, 1948).

Je pense à ces sanctuaires, généralement petits, qui offrent un chevet plat, garni à l'intérieur de trois niches juxtaposées. Il semble attesté pour quelques-uns au moins de ces édifices (dont plusieurs très anciens) qu'ils n'étaient point divisés en trois nefs et que, par conséquent, les trois niches du chevet n'y correspondaient pas à la nef et aux collatéraux d'une basilique. Cette dernière formule existe d'ailleurs, elle aussi (voir *infra*), et c'est elle qui s'imposera finalement. Un premier groupe de sanctuaires de ce type a été observé en Orient, et plus exactement dans une région déterminée, entre le Sinaï et le delta du Nil : trois petites églises sur la péninsule du Sinaï, à savoir Hafir el-Awga, Hirbe Fena et Wadi-Musa, et une chapelle accolée à la basilique du cimetière du monastère Saint-Ménas près d'Alexandrie. Tous ces édifices, nous assure-t-on, n'avaient pas de division tripartite des basiliques. Les trois absides s'y ouvraient donc toutes dans la même salle. Je n'ai aucune précision à apporter quant à la fonction liturgique des trois petits sanctuaires du Sinaï; le caractère funéraire de la chapelle, à Saint-Ménas, est plus que probable. La date exacte de tous ces monuments est inconnue, mais aucun d'eux ne saurait être antérieur au ve ni postérieur au viie siècle.

Le deuxième groupe de petits monuments semblables (on n'en connaît pas d'autres) appartient fort curieusement à la région adriatique, qui est celle de Concordia. Deux de ces églises et chapelles à nef unique et à trois niches creusées dans le mur du chevet pourraient être antérieures à l'époque carolingienne (Istrie, Sainte-Sophie à Due Castelli et église à San Vincenti), mais on ne saurait l'affirmer. Tous les autres exemples datent de l'époque carolingienne, pendant laquelle ce type de sanctuaire a connu une popularité particulière dans les pays situés plus au Nord, depuis la Reichenau (Oberzell) sur le lac de Constance, en passant par les Grisons (Zillis, Sainte-Agathe de Disentis, Malls), jusqu'à la plaine hongroise (Zalavar près du lac Balaton). Quelques-unes au moins de ces églises maintiennent, au devant des trois absides, la nef unique (Zillis, Disentis).



Les historiens de l'architecture font dériver généralement le groupe de l'Adriatique et de son arrière-pays alpestre du groupe sinaïtico-égyptien, et trouvent une confirmation de l'origine orientale du type d'église avec trois absides alignées le long du chevet plat, dans le fait que ce même aménagement du chœur se retrouve à Rome, dans une église du ixe siècle qui était entre les mains des Grecs, S. Maria in Cosmedin. Dans le même ordre d'idées, on pourrait citer encore certaines églises d'Espagne, telle S. Miguel de Escalada, qui offre les mêmes caractéristiques. Mais cette dernière église, comme S. Maria in Cosmedin, se séparent des chapelles d'Orient et de l'Adriatique que nous évoquions plus haut sur un point essentiel : la salle liturgique y est divisée en trois nefs. Les trois niches absidales ne s'y ouvrent donc pas dans la même salle, mais forment le devant de chacune des nefs. Les églises de ce genre peuvent bien avoir eu des antécédents orientaux, tels que Saint-Syméon l'Ancien, près d'Antioche (vers 470), mais il se pourrait aussi que cette lignée de monuments soit indépendante de la lignée qui nous intéresse ici et qui est caractérisée par les trois absides s'ouvrant toutes dans la même salle. Ce groupe nous concerne directement parce que le monument funéraire antique de Concordia semble en suggérer l'origine. N'y trouve-t-on pas, déjà, le motif des trois niches alignées qui s'ouvrent dans la même « loge » rectangulaire? Les chapelles et les petites églises de haute époque, en Orient et autour de l'Adriatique, ne devaient-elles pas cette formule à un genre de monuments funéraires antiques, dont Concordia nous conserve quelques specimens de dimensions très réduites? L'architecture paléochrétienne doit tant à l'art monumental des cimetières que cette hypothèse est entièrement justifiée. Et si on l'avance, on en voit simultanément la conséquence : le type du monument funéraire antique à trois absides étant attesté pour la même région de l'Adriatique qui plus tard l'a vu appliquer fréquemment aux églises, n'est-ce pas, saisi sur le vif, un cas de continuité d'une tradition artistique locale? On serait très tenté de l'admettre, et cela d'autant plus que la région est connue pour avoir traversé une période d'activité artistique intense, à la fin de l'Antiquité, et qui a maintenu ensuite bien des traditions de l'art de cette haute époque. Et, d'autre part, en supposant que le type du sanctuaire à trois absides et nef unique reproduit une ordonnance de monuments funéraires antiques, on écarte la nécessité de faire dépendre l'un de l'autre le groupe adriatique et le groupe oriental de ces sanctuaires. De même que les mausolées en triconque ou en rotonde, etc., les monuments funéraires à trois absides ont dû être répandus à travers tout l'Empire, y compris l'Orient. De sorte que les chrétiens d'Égypte ou de la péninsule sinaïtique ont pu trouver auprès d'eux, pour s'en inspirer, des modèles semblables à ceux qui avaient servi à leurs confrères de l'Adriatique. Et si les uns et les autres s'attachaient à un type d'édifice que les autres provinces de l'Empire semblent avoir ignoré, on serait devant un de ces cas de sélection qui est typique pour toute l'histoire du transfert des formes de l'art de la basse Antiquité dans l'art chrétien et qui est à la base de la formation des écoles nationales et régionales du haut moyen âge (par exemple celles des Coptes, des Arméniens, des Byzantins, celle de la haute Mésopotamie).

L'hypothèse que j'avance est tentante et peut-être, un jour, sera-t-elle confirmée par des découvertes

vertes ou des études nouvelles. Je m'en voudrais cependant de ne pas mentionner les raisons pour lesquelles je ne saurais la proposer sans réserves, dans l'état actuel de mes connaissances. Mon hypothèse repose sur l'observation de l'identité d'un parti architectural, à Concordia et dans certains sanctuaires chrétiens : trois niches ou absides alignées s'ouvrant conjointement dans un local unique. Il en est ainsi sûrement à Concordia et dans certaines églises du haut moyen âge, autour de l'Antiquité; les archéologues qui ont observé les monuments apparentés du Sinaï et de Saint-Ménas l'affirment aussi pour les sanctuaires de ces régions. Mais peut-on se fier entièrement aux descriptions de ces monuments orientaux? Les fouilles de Saint-Ménas, on le sait, ont été conduites d'une façon très sommaire. Et pour certains sanctuaires occidentaux aussi les données dont je dispose ne sont pas absolument sûres. Toutes ces églises et chapelles à leur état initial étaient-elles effectivement dépourvues de la division tripartite des basiliques? Car si ce n'était pas le cas, le lien entre les monuments funéraires de Concordia et ces sanctuaires serait rompu et, quant à ces derniers, ils rentreraient dans une catégorie d'églises paléochrétiennes plus vaste, celle des églises basilicales et autres, munies de trois absides et où chacune de celles-ci se rattache soit à une nef particulière soit à un compartiment spécial (chœur, chapelle) de l'édifice cultuel. Les chevets à trois absides de ces sanctuaires ont une histoire qui leur est propre (elle commence, je crois, par le Temple des divinités syriennes du Janicule) mais qui n'a rien de commun avec les monuments funéraires de Concordia.

Il y a aussi autre chose. Les églises archaïques que nous avons citées peuvent bien présenter une salle unique et un chevet à trois absides alignées, sans qu'on soit autorisé de les rapprocher des « loges » funéraires à trois niches. Le lien génétique possible se romprait, une fois de plus, s'il se trouvait que le chevet à trois absides dans les églises à nef unique n'était qu'un transfert dans ces édifices d'un type simplifié de l'ordonnance des chevets créés pour les basiliques. Un transfert de ce genre était possible théoriquement : à preuve, la série importante et variée des églises des VIe-VIIe siècles qui, malgré leur plan circulaire, polygonal ou carré, avaient été dotées d'un chevet tripartite (abside entre deux compartiments rectangulaires et abside entre deux absidioles) qui se forme d'abord dans le cadre des églises basilicales. Il a fallu faire des tours de force et accepter des solutions peu heureuses, pour accoler ce genre de chœur à tous ces édifices qui n'étaient guère préparés à se l'adjoindre (ex. : Saint-George à Ezra, Saints-Serge-et-Léontios à Bosra, Fà-loul (Syrie), Agrak, Irind en Arménie, Sainte-Sophie à Salonique, Kahrié-Djami [1er état] à Constantinople). Un exemple analogue dans les régions du Nord de l'Adriatique a été présenté par M. R. Egger, à la troisième « Rencontre des cinq pays pour l'étude du haut moyen âge », à Coire, le 12 septembre 1951 : il s'agit d'une église de la fin du VIe siècle découverte au cours de fouilles récentes, à Saben en Autriche (l'antique Sabiona). On y voit un chœur à trois absides rapprochées qui s'ouvrent sur un transept et ne sont pas dans le prolongement des trois nefs de la basilique. Le chœur des églises, à partir du VIe siècle au plus tard, avait reçu non seulement un développement nouveau, mais — par suite — une autonomie considérable. On pouvait donc le considérer comme un ensemble et le transporter en bloc d'un type d'édifice à un autre. Or, s'il en était ainsi, n'aurait-on pas appliqué cette même méthode aux églises à nef unique, en installant le long du mur de leur chevet plat les trois niches du chevet de la basilique à trois absides (genre S. Maria in Cosmedin)?

A. GRABAR.

QUELQUES INSCRIPTIONS

SUR DES ŒUVRES D'ART DU MOYEN ÂGE

PAR

A. FROLOW

I. L'inscription sur le tissu de saint Gaudry d'Auxerre.

Les *Gesta pontificum Autiossodorensium* contiennent une description détaillée des largesses dont l'évêque d'Auxerre saint Gaudry (918-933) fit bénéficier sa cathédrale. Nous apprenons, en particulier, qu'il y avait dans cette église un précieux tissu décoré de figures de lions avec une inscription en caractères grecs. Saint Gaudry n'eut de cesse qu'il n'eût trouvé et acquis, au prix d'une grande dépense, une tenture semblable pour faire pendant au premier tissu.

Ce récit est bien connu des historiens de l'art : voir notamment J. EBERSOLT, *Les arts sompt. de Byzance*, 1923, p. 78 et J. HUBERT, *L'art pré-roman*, 1938, p. 126. Si j'y reviens, c'est afin de préciser la nature de l'inscription dont il y est question, l'information des spécialistes de l'archéologie byzantine, d'une part, et de ceux de l'art occidental, de l'autre, n'ayant pas coïncidé, dans ce cas.

Le premier éditeur des *Gesta*, Philippe Labbe, réduit le texte à deux mots Χριστὸς δεσπότης (*Nov. bibl. manuscript. libr.*, I, Paris, 1657, p. 443, reproduit dans MIGNE, *P. L.*, CXXXVIII, 266). Un autre historien, l'abbé Lebœuf, a complété cette lecture de la façon suivante Ἐπὶ Λέοντος ... Χριστὸς δεσπότης (*Mémoires concernant l'hist. ecclés. et civ. d'Auxerre*, I, Paris, 1743, p. 214). Enfin, dans l'édition de M. Quantin qui est la plus récente et la meilleure, le texte est transcrit en caractères latins : « Epileontes tuphilu Cristum Despotu » (L. DURU, *Bibl. hist. de l'Yonne*, I, 1890, p. 309 et suiv.; cf. A. POTTHAST, *Bibl. hist. Medii Aevi*, I, 1896, p. 608). On reconnaît sans peine une translittération presque exacte d'une phrase grecque attestant la date et la provenance du monument : Ἐπὶ Λέοντος | τοῦ φιλοχρίστου δεσπότου, c'est-à-dire : Sous le règne de Léon, le souverain qui aime le Christ. Notons que suivant l'auteur des *Gesta*, l'inscription était placée « inter leones », de sorte que les intervales dans le texte du manuscrit utilisé par Quantin (n° 123 de la bibl. de la ville d'Auxerre) doivent correspondre au nombre des animaux — au moins cinq — qui étaient représentés sur le tissu.

Plusieurs tentures byzantines accompagnées de légendes analogues nous sont parvenues. Il en est ainsi, en particulier, de tissus décorés de lions comme le fut celui d'Auxerre. L'un d'eux, conservé au trésor de la cathédrale de Siegbourg, a été exécuté sous le règne conjoint de Romain Ier et de Christophe, soit entre 921 et 923. On y lit l'inscription suivante, répétée à plusieurs reprises : † ἐπὶ Ῥωμανοῦ καὶ Χριστοφόρου | τῶν φιλοχρίστον (*sic*) δεσπότων (EBERSOLT, *op. cit.*, p. 78). Un autre, partagé entre les musées de Berlin, de Düsseldorf et de Crefeld, date du règne de Basile II et



NOTE SUR LA BASILIQUE
DE L'ILISSOS

PAR

M. CHATZIDAKIS

Dans mon article sur cette basilique (*Cahiers archéologiques*, V, 1951, p. 61-74), il y aurait à corriger une erreur. En effet, à la page 71 et aux figures 2, 5, 6 et 7 j'ai signalé, dans le pastophorion sud, la présence d'un pilastre dont les restes dépassent de quelques centimètres le niveau de la mosaïque qui l'entoure. Dernièrement, j'ai pu constater que, en fait, il ne s'agit pas de «restes» de pilastre, mais de quelques pierres tombées à cet endroit accidentellement mais qui, enfoncées dans la terre et formant un rectangle régulier, m'ont induit en erreur. Aussi, tout ce qui est dit aux pages 71 et 73 sur le rôle probable de ces pilastres et sur leur liaison avec les piliers ouest (fig. 6) ne devra pas être pris en considération. Cf. Πρακτ. Ἀρχ. Ἑτ., 1950.

M. Chatzidakis.

TABLE DES MATIÈRES